

UNIVERSITÉ DE BORDEAUX

FACULTÉ DE MÉDECINE ET DE PHARMACIE

ANNÉE 1934-1935

N° 37

LE GRÉCO

REMARQUES SUR LA PEINTURE ET LA FOLIE

Thèse pour le Doctorat en Médecine

Présentée et soutenue publiquement le Mercredi 5 Décembre 1934

PAR

Yvan-Benjamin VERD

Elève du Service de Santé de la Marine

Né le 1^{er} Septembre 1909 à Toulon (Var)

Examineurs de la Thèse

MM. MAURIAC, professeur	<i>Président.</i>
LEURET, professeur	} <i>Juges</i>
PERRENS, professeur	
DELMAS-MARSELET, agrégé	

BORDEAUX

Imprimerie J. BIÈRE, 18-20-22, rue du Peugue

1934



Digitized by the Internet Archive
in 2026

ANNÉE 1934-1935

N° 37

LE GRÉCO

REMARQUES SUR LA PEINTURE ET LA FOLIE

Thèse pour le Doctorat en Médecine

Présentée et soutenue publiquement le Mercredi 5 Décembre 1934

PAR

Yvan-Benjamin VERD

Elève du Service de Santé de la Marine
Né le 1^{er} Septembre 1909 à Toulon (Var)

Examineurs de la Thèse

{	MM. MAURIAC, professeur	<i>Président.</i>
	LEURET, professeur	{ <i>Juges</i>
	PERRENS, professeur	
	DELMAS-MARSELET, agrégé	

BORDEAUX

Imprimerie J. BIÈRE, 18-20-22, rue du Peugue

1934

FACULTÉ DE MÉDECINE ET DE PHARMACIE DE BORDEAUX

Doyen..... M. MAURIAC
 Assesseur..... M. GUYOT
 Doyen honoraire M. SIGALAS

PROFESSEURS HONORAIRES

MM. POUSSON, MOURE, W. DUBREUILH
 RIVIÈRE, BARTHE, DENIGES, SELIER, BEILLE, CASSAET, CHAVANNAZ, PACHON

PROFESSEURS

MM.			MM.
Clinique médicale	MAURIAC.	Clinique chirurgicale infantile et orthopédie	ROCHER
Clinique chirurgicale ..	DUPÉRIE	Clinique médicale des maladies des enfants.....	CRUCHET
Clinique chirurgicale et gynécologique.....	BEGOUIN.	Chimie biologique et médicale.....	DELAUNAY
Pathologie et thérapeutique générales.....	GUYOT.	Physique médicale et pharmacologique.....	SIGALAS.
Clinique d'accouchements.	CARLES.	Médecine coloniale et clinique des maladies exotiques.....	BONNIN
Anatomie pathologique et microscopie clinique...	ANDERODIAS.	Clinique des maladies cutanées et syphilitiques....	PETGES.
Anatomie.....	SABRAZES.	Clin. des mal. des voies urinaires ..	DUVERGEY
Anatomie générale et histologie.....	VILLEMIN.	Clinique des maladies nerveuses et mentales.....	ABADIE
Hygiène.....	G. DURREUIL.	Clinique d'Oto-rhino-laryngologie ..	PORTMANN.
Médecine légale et déontologie.....	LEURET.	Toxicologie et hygiène appliquée.....	LABAT.
Electroradiologie et clin. d'électricité médicale..	LANDE	Hydrologie thérapeutique et climatologie.....	CREYX
Chimie.....	RÉCROU	Clinique dentaire.....	CAVALIE.
Botanique et matière médicale.....	CHELLE.		
Pharmacie.....	GOLSE.		
Zoologie et parasitologie.	DUPOUY.		
Médecine expérimentale..	MANDOUL.		
Clinique ophtalmologique.	AUBERTIN.		
	TEULIÈRES		

LACOSTE (Histologie). PERY (Obstétrique). PERRENS (Maladies mentales).
 PAPIN (Chirurgie générale). R. SIGALAS (Parasitologie et sciences naturelles). JEANNENEY (Chirurgie générale)

AGRÉGÉS EN EXERCICE

MM.			MM.
Anatomie	DUBECO.	Chirurgie générale.....	CHAIRIER.
Anatomie.....	DUFOUR.		LOUBAT.
Physiologie.....	FABRE.	Obstétrique	RIVIÈRE.
		Ophtalmologie	BEAUVIEUX
		Oto-Rhino-Laryngologie	DESPONS
Médecine générale.....	DAMADE.	Dermatologie et syphiligraphie.....	JOULIA.
	PIÉCHAUD.	Physique médicale.....	WANGERMEZ
	DELMAS-MARSALET.	Chimie générale pharmaceutique et toxicologie...	VITTE.
	DE GRAILLY		
	FONTAN		

COURS COMPLÉMENTAIRES :

MM.			MM.
Physiologie.....	FABRE	Ophtalmologie	CABANNES (en congé)
Médecine opératoire	PAPIN	Puériculture	FAUGERE
Accouchements	PERY.	Pharmacie chimique	VITTE
Pathologie médicale	DELMAS-MARSALET.	Zoologie et parasitologie	R. SIGALAS.
Orthopédie chez l'adulte, pour les accidentés du travail, les mutilés de guerre et les infirmes			MM. N.

Le Secrétaire de la Faculté : ROUGERIE

Par délibération du 5 août 1879, la Faculté a arrêté que les opinions émises dans les Thèses qui lui sont présentées doivent être considérées comme propres à leurs auteurs, et qu'elle n'entend ne leur donner ni approbation ni improbation.



A MA MÈRE — A MON PÈRE

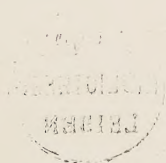
A MA SŒUR

*Je les unis tous les trois
dans ma plus profonde affec-
tion.*

AUX MIENS — A MES AMIS

A MES CAMARADES DE L'ÉCOLE DE SANTÉ NAVALE

A MES MAÎTRES DE LA FACULTÉ ET DES HÔPITAUX



A MONSIEUR LE MÉDECIN GÉNÉRAL CAZAMIAN

DIRECTEUR DE L'ÉCOLE PRINCIPALE
DU SERVICE DE SANTÉ DE LA MARINE
ET DES TROUPES COLONIALES
OFFICIER DE LA LÉGION D'HONNEUR
OFFICIER DE L'INSTRUCTION PUBLIQUE

A MONSIEUR LE MÉDECIN EN CHEF BRUN

SOUS-DIRECTEUR DE L'ÉCOLE PRINCIPALE
DU SERVICE DE SANTÉ DE LA MARINE
ET DES TROUPES COLONIALES
OFFICIER DE LA LÉGION D'HONNEUR
OFFICIER DE L'INSTRUCTION PUBLIQUE
CROIX DE GUERRE

A MONSIEUR LE MÉDECIN PRINCIPAL LE CHUITON

*A l'homme de laboratoire,
Au peintre paysagiste...*

A LA MEMOIRE DU PROFESSEUR L. MURATET

ANCIEN PROFESSEUR A LA FACULTÉ DE MÉDECINE
ANCIEN PROFESSEUR A L'ÉCOLE DES BEAUX-ARTS
(ANATOMIE PLASTIQUE ET DESSIN ANATOMIQUE)

Professeur à l'Ecole des Beaux-Arts, dessinateur d'une merveilleuse habileté, peintre de talent retrouvant sous son pinceau l'art délicat des miniaturistes, il fut le premier à qui nous avons confié le projet de notre thèse ; il nous avait fait l'honneur d'en accepter la présidence.

Au cours de nos études médicales, il n'avait cessé de nous prodiguer ses conseils et ses encouragements, toujours empreints d'une inépuisable bonté.

Sur sa tombe, nous déposons aujourd'hui, ce bien modeste hommage de notre très grande reconnaissance.

A MONSIEUR LE PROFESSEUR CH. PERRENS

MÉDECIN CHEF DE L'ASILE D'ALIÉNÉES DE CHATEAU-PICON
CHEVALIER DE LA LÉGION D'HONNEUR
CROIX DE GUERRE
OFFICIER DE L'INSTRUCTION PUBLIQUE

*Il mit à notre disposition
pour mener à bien notre ou-
vrage, ses trésors d'érudition,
son expérience des choses de
l'Art et sa très grande bien-
veillance.*

*Nous conserverons long-
temps le souvenir de ses
cours à la Faculté, et de ses
longues causeries qui nous
semblaient toujours trop brè-
ves, lors de nos visites à l'A-
sile de Château-Picon.*

*Pour son enseignement,
pour ses conseils, nous tenons
à lui exprimer tout particu-
lièrement ici nos sen-
timents de profonde grati-
tude.*

A M. LE PROFESSEUR PIERRE MAURIAC

DOYEN DE LA FACULTÉ DE MÉDECINE ET DE PHARMACIE
DE BORDEAUX

PROFESSEUR DE CLINIQUE MÉDICALE

MÉDECIN DES HOPITAUX

CHEVALIER DE LA LÉGION D'HONNEUR

CROIX DE GUERRE

OFFICIER DE L'INSTRUCTION PUBLIQUE

C'est en Provence, dans l'atelier d'un peintre, que nous eûmes l'honneur de lui être présenté; plus tard nous avons suivi son service de clinique médicale à Saint-André; c'est toujours avec une égale admiration que, dans le domaine de l'Art et de la Science, nous avons écouté un tel maître.

Nous le remercions très respectueusement aujourd'hui du grand honneur qu'il nous a fait en acceptant la présidence de notre thèse.

AVANT-PROPOS

Avant d'aborder notre sujet, nous tenons à exprimer notre gratitude à M. Valois, professeur d'Histoire de l'Art à la Faculté des Lettres de Bordeaux ; il voulut bien nous accorder quelques instants d'entretien et mit à notre disposition un ouvrage sur le Gréco que nous n'avions pu nous procurer.

Nous tenons à remercier aussi notre camarade R. Puyuelo ; nous lui devons les traductions espagnoles et quelques références bibliographiques qu'il a pu nous fournir avec sa bonne grâce habituelle.

Nous terminons enfin sans oublier la direction de la revue *Pro Medico* qui voulut bien se charger de l'exécution des clichés destinés à illustrer notre travail.

PLAN DU TRAVAIL

Introduction.

La vie du Gréco.

L'œuvre du Gréco et les problèmes qu'elle pose.

Les anomalies de la vision.

Etude psychopathologique du Gréco.

La Peinture et la Folie :

Artistes improvisés et peintres déments.

Art dément et Peinture moderne.

Vision physiologique et Vision picturale.

La « Vision » mystique du Gréco.

Conclusions.



Le gentilhomme à la main sur la poitrine.



Le festin chez Simon.

INTRODUCTION

« Toute science touche à l'art, tout art a son côté scientifique : le pire savant est celui qui n'est pas artiste, le pire artiste celui qui n'est jamais savant. »

TROUSSEAU.

Nous eûmes l'idée de notre thèse en lisant quelques ouvrages sur la vie du Gréco. Depuis longtemps déjà, nous avions été singulièrement impressionné par l'œuvre de ce peintre, mais notre curiosité devint plus vive à mesure que quelques détails venaient éclairer l'étonnante physionomie du Gréco ; et l'art d'un tel homme nous sembla plus attachant encore.

Il y a plusieurs siècles était né sous le pinceau de cet artiste une œuvre d'une beauté peu commune, d'une captivante originalité, d'une mystérieuse fascination... Et l'homme qui l'avait créée n'était pas moins étrange.

Les historiens du Gréco, confrontant la bizarrerie de l'homme et la singularité de son œuvre où abondent de curieuses déformations à côté de géniales inventions, purent écrire qu'il s'agissait d'un fou..., mais d'un fou de génie, se hâtaient-ils d'ajouter, à la suite de Théophile Gautier qui eut le mérite de signaler le premier ce peintre à la curiosité des critiques. Et depuis Gautier, depuis Barrès qui vint ensuite consacrer à cet artiste les belles pages de son ouvrage : *Gréco ou le secret de Tolède*, les débats étaient ouverts.

Les critiques d'art, les historiens, les peintres et les médecins, dont la curiosité, toujours en éveil, s'était dès le début

penchée sur ce problème, criaient au génie ou à la démence selon leur tendance vis-à-vis de cette œuvre... D'ailleurs, ajoutaient les plus conciliants, n'a-t-on pas depuis Aristote insisté sur les rapports du génie et de la folie ?

Au point de vue médical, puisque les médecins s'étaient mêlés à la discussion, qu'avait-on fait ? A quels résultats était-on arrivé ?

C'est ce que nous nous sommes efforcé de préciser en étudiant l'hypothèse des anomalies de la vision dont le peintre aurait été affecté, anomalies par lesquelles certains médecins avaient pensé expliquer les déformations si curieuses des personnages nés du pinceau du Gréco.

D'autre part, s'agissait-il d'un fou ? et était-ce bien là l'œuvre d'un fou ? Pouvait-on à ce sujet agiter l'antique question des rapports du génie et de la folie ? Quelle surprise au point de vue psychiatrique devait nous révéler l'examen du dossier du Gréco et en quoi cette œuvre singulière pouvait-elle être comparée aux productions artistiques des aliénés ? Là, presque rien n'avait été fait et le dossier des psychiâtres était mince à côté de celui des oculistes ; c'est à cette étude psycho-pathologique que nous nous sommes attaché.

Nous avons jeté en passant un rapide coup d'œil sur le problème médical que pose « l'art dément des Modernes », selon le terme même de quelques critiques. D'ailleurs, les chefs d'écoles de la peinture actuelle ne revendiquent-ils pas le Gréco comme précurseur ? Tout cela nous aidera à mieux comprendre l'originalité de l'œuvre du Gréco et nous verrons qu'à son égard on a aussi porté un peu trop hâtivement le diagnostic de folie.

Pour terminer ce travail au cours duquel nous avons essayé de pénétrer dans le mécanisme de la création picturale, nous nous efforçons de préciser combien il était insuffisant, au point de vue médical, de ramener, comme on l'a fait trop souvent, le problème de la peinture à de simples données d'optique, d'oculistique ou de physiologie ;

il convient, au contraire, d'élargir le cadre de ce problème et de montrer qu'il appartient à la psychologie toujours et quelquefois à la psychiâtrie.

Tout cela, nous nous sommes efforcé de l'écrire avec la plus grande impartialité en nous appuyant sur les arguments qui nous ont semblé le plus solidement fondés, et en nous aidant de notre modeste expérience des choses de l'Art, pour lesquelles nous nous passionnons depuis notre enfance.

Nous n'avons pas hésité à lire à peu près tous les ouvrages et revues de critique d'art consacrés au Gréco ; nous avons traduit les gazettes médicales espagnoles expliquant tout au long les anomalies de la vision ; nous avons fouillé le dossier psychiâtrique du Gréco ; nous avons comparé son œuvre à celles des déments, artistes improvisés ou peintres fous ; nous nous sommes élevé, à propos de la peinture moderne, contre le diagnostic trop facile autant que hâtif de folie. Enfin, pour terminer, groupant toutes ces observations, nous avons pu ébaucher une tentative d'explication.

Tout cela peut sembler inutile si, spontanément, on a eu la joie de sentir, dès le premier contact, la beauté d'une œuvre d'art ; car le problème de l'art, un peu semblable en cela à celui de la croyance, est souvent fait d'une adhésion spontanée et complète à tel génie, à telle divinité. Mais cet acte irraisonné une fois accompli, nous en cherchons en nous les mobiles, nous voulons analyser le jeu mystérieux des forces qui nous poussèrent ; l'inquiétude s'est déjà glissée en nous... Était-ce bien là la vérité ? Etions-nous dans le bon chemin ? Et nous cherchons alors les raisons de croire, d'admirer ou d'aimer.

C'est ce qui nous a amené à écrire, non pas un panégyrique, mais une étude aussi sobre que possible.

Notre sujet peut paraître paramédical, il ne l'est pas autant que l'on pourrait le croire. Est-il nécessaire d'insis-

ter sur les rapports de l'art et de la médecine ; de rappeler les études d'un Vinci qui, l'un des premiers, se pencha sur les cadavres pour découvrir par la dissection les secrets de l'anatomie.

D'autre part, cette merveilleuse éducation de l'œil et surtout de l'esprit que nécessite la peinture nous semble particulièrement intéressante à étudier pour le médecin. Regarder, comprendre, voir avec les yeux de l'esprit, rassembler en faisceau des symptômes pour en étudier les valeurs respectives, pour n'en retenir peut-être qu'un seul, c'est le délicat problème que se pose le médecin. Le problème de la peinture n'en est pas si éloigné ; à l'observation banale se joint un merveilleux travail d'analyse et de synthèse qui fait de l'œuvre d'art le résultat d'une activité psychologique complexe. Les études psychanalytiques de Freud, malgré les critiques que l'on peut leur opposer, ont eu le mérite d'insister sur ce sujet.

Au point de vue strictement médical, en ce qui concernait le Gréco, n'était-il pas de notre devoir d'écarter certaines théories scientifiques, appliquées un peu à la légère et que l'on ne pouvait soutenir jusqu'au bout ? Ne fallait-il pas montrer aussi combien les médecins et, en particulier, les psychiatres, si souvent accusés de voir des fous partout, étaient, au contraire, plus prudents dans leurs assertions que le grand public lui-même.

En somme, au cours de cette étude, nous avons eu l'impression d'assister à un malentendu ; d'une part, des critiques d'art cherchant des explications scientifiques parfois nébuleuses et s'égayant ainsi dans de fausses interprétations... d'autre part, des hommes de science envisageant d'ingénieuses théories, là où il ne fallait souvent voir que des procédés purement techniques qu'ils étaient bien en droit d'ignorer. Mais, de part et d'autre, critiques d'art et médecins étaient poussés par le même désir d'expliquer ce qu'ils aimaient ; c'était là leur excuse, ce sera aussi la nôtre.

Que l'on ne nous soupçonne point de pédantisme si nous avons essayé de confronter hypothèses et théories. On ne peut expliquer la beauté d'un art : on y croit, on en jouit, et c'est peut-être pour en jouir plus encore que l'on cherche alors les raisons d'y croire.

LA VIE DU GRECO

Nous nous sommes efforcé de dépouiller la vie du Gréco des légendes romantiques qui s'en étaient emparées ; en nous aidant des biographies les plus documentées, nous avons essayé de retracer la physionomie singulière de cet artiste dont la plus grande énigme fut sans doute d'être le dernier des peintres byzantins et le premier des peintres modernes.

Le Gréco naquit à Candie, capitale de l'île de Crête, son prénom était Doménicos Théotocopulos (Théotocopulos signifie « Fils de Dieu »). On connaît mal la date de sa naissance, on la situe vers 1540.

Le jeune Doménicos, selon l'usage, commença de bonne heure son apprentissage de peintre et ses premiers maîtres furent des moines, peintres d'icônes ou de fresques, car, à l'époque byzantine, il n'existait point d'artistes laïcs et les peintres étaient, le plus souvent, des religieux ; l'apôtre saint Luc n'avait-il pas tracé les premières peintures sacrées ?

Doménicos, enfant encore, dut étaler les fonds d'or sur lesquels ses maîtres dessinaient ensuite les silhouettes de christs et de madones selon les principes de l'iconographie traditionnelle et le lois du livre de l'Athos, véritable traité de l'art religieux byzantin.

C'est à l'âge de vingt ans que Doménicos quitta son pays natal ; il se joignit à divers de ses compatriotes qui émigraient vers Venise dont la domination s'étendait alors sur l'île de Crête.

Il demeure quelque temps à Venise et là, enthousiasmé à la vue des œuvres des maîtres de l'époque, il songe à entrer dans l'atelier de l'un d'eux. Ce n'était pas un timide, il va tout droit vers les deux plus illustres peintres : Le Titien et Tintoret ; mais ni l'un, ni l'autre, ne purent l'employer. Il n'hésita pas alors à se faire admettre dans l'atelier de Jacopo da Ponte, dit le Bassan, dont la renommée était alors grandissante dans la Vénétie septentrionale.

Le but de Doménicos, en entrant à l'atelier du Bassan, fut d'imiter le plus parfaitement possible sa « manière » ; il lui fallut abandonner toute réminiscence d'art byzantin, car toute autre était la conception du Maître ; s'il ne parvenait pas à une imitation parfaite, l'atelier n'aurait que faire de lui. Le jeune Grec réussit parfaitement dans sa tentative et demeura dix ans chez le Bassan.

Cependant, vers la fin de son stage, se place un incident qui marque bien la lassitude du peintre à servir un tel maître.

Willumsen qui possède le document relatif à cette anecdote écrit ces lignes dans son volumineux ouvrage sur le Gréco :

« Un jour, il eut à faire une ébauche d'un nouveau » tableau pour le Bassan : une visite de Marie chez sa parente Elisabeth... Gréco donc était assis, le papier bleu » cendré devant lui, occupé à dessiner à la pierre noire les » deux figures et les esquissant à petits traits courts suivant » son habitude ; ensuite, il s'applique à repasser son dessin » au pinceau et à la sépia. Soudain, au beau milieu de son » travail, il s'arrête et, dans un accès d'irritation, il écrit » rageusement au pinceau sur sa feuille : « Nil Michi » Place », ce qui signifie : tout cela m'ennuie, et il souligna » sa mauvaise humeur d'un gros trait noir. »

Il est évident que le style un peu lourd de Jacopo ne convenait guère à l'artiste byzantin ; bien plus séduisantes étaient pour lui les conceptions du Titien et du Tintoret ; un proverbe vénitien ne disait-il pas : « Même les vieux

chez Tintoret sont remplis d'esprit, et chez le Bassan même les jeunes sont des sots », exprimant ainsi combien toute élégance était exclue de la peinture du Bassan.

C'est donc auprès du Titien que vint ensuite travailler le Gréco.

A cette époque, le Titien vivait en solitaire, rien ne subsistait de son brillant entourage et le vieux Maître n'avait plus que des commandes extrêmement rares ; mais ne demeurait-il pas dans son atelier quelques-unes des toiles datant de la plénitude de son talent, et si le Maître n'était alors qu'un vieillard tremblant, incapable sans doute de conseiller le jeune peintre, il ne restait pas moins une magnifique leçon à puiser dans la contemplation de tant de chefs-d'œuvre.

Le Gréco élève, sinon familier du Titien, aida sans doute à sauver les toiles que le vieillard, vers la fin de sa vie voulait retoucher et améliorer, sans, hélas ! y arriver. Peut-être, comme le faisaient alors les élèves et les serviteurs du Titien, mêla-t-il l'huile d'olive qui ne sèche point à la couleur que le pinceau tremblant du vieillard s'efforçait d'étaler sur ses anciennes œuvres ; ainsi pouvait-on, profitant de l'absence du Maître, frotter la nouvelle peinture et sauver ainsi l'ancienne.

Plus tard, à Rome, le Gréco vint trouver un Macédonien du nom de Giulio Clovio, miniaturiste célèbre qui écrivit à son maître et protecteur, le cardinal Alexandre Farnèse, une lettre de recommandation en faveur de son compatriote. Le célèbre mécène protégea le jeune artiste et le logea dans une chambre du palais Farnèse.

Nous possédons, datant de cette époque, deux précieux documents, l'un, le manuscrit de Mancini, et l'autre, une lettre de Clovio, qui sont également révélateurs du caractère du Gréco et viennent singulièrement éclairer sa physionomie.

Voici d'abord la lettre de Clovio écrite en vieux croate et récemment découverte par M. Herko Fabkowic : « Je fis,

» hier, une visite à Gréco pour faire un tour de promenade
» avec lui dans la ville. Le temps était très beau, avec un
» soleil printanier délicieux qui mettait tout le monde en
» joie. Toute la ville avait un air de fête. Je fus stupéfait
» en entrant dans l'atelier du Gréco de voir les rideaux des
» fenêtres tirés si complètement que l'on pouvait à peine
» distinguer les objets. Gréco était assis sur une chaise,
» sans travailler ni dormir. Il ne voulut pas sortir avec
» moi, car la lumière du jour troublait sa lumière inté-
» rieure. »

Le second document se trouve dans le manuscrit de Mancini. Il est curieux de noter en passant que le premier historien du Gréco fut un médecin, Giulio Cesare Mancini, dont on peut lire le manuscrit à la Bibliothèque vaticane. Voici la courte notice biographique que l'on possède sur ce docteur épris des choses de l'Art : « Mancini naquit à Sienne, fut médecin à Rome, où sa renommée était grande. Au début du pontificat d'Urbain VIII, il sauva le pape d'une maladie grave, ensuite de quoi il devint son médecin ordinaire. » Comme trait personnel, on rapporte seulement qu'il vivait sans dépenser et qu'il avait l'esprit fort ouvert aux choses de l'Art ; il fut, bien avant Vasari, l'historien des peintres italiens. Voilà, d'autre part, ce que dit relativement au Gréco le manuscrit de Mancini : « Alors qu'on » était en train de recouvrir les figures de la fresque du » Jugement dernier de Michel-Ange, parce que Pie V les » trouvait trop indécentes pour l'endroit, le Gréco déclara » que si l'on détruisait toute la fresque, il en voulait faire » une autre qui serait plus chaste et plus convenable, sans » le céder cependant à celle-ci pour l'exécution picturale. »

Cette critique osée du Gréco lui attira la haine de tous ses collègues et lui fit perdre sa clientèle. A cette époque de violences, les artistes ne dédaignaient point, pour assouvir leurs rancunes et venger leurs maîtres bafoués, d'user du poison cher aux Médicis ou même de l'assassinat. Est-ce le manque de travail, est-ce la peur qui décidèrent le

Gréco à fuir Rome ? On ne saurait le dire ; quoi qu'il en soit, obligé de quitter l'Italie, rien de plus naturel que de songer à gagner l'Espagne où il espérait trouver de l'ouvrage. Architectes et peintres n'avaient-ils pas entendu parler du couvent de l'Escorial dont on avait commencé les fondations, et le Titien lui-même n'avait-il pas reçu la commande d'une grande Cène ? Le Gréco partit sans aucune lettre de créance, emportant seulement quelques toiles pour toute recommandation.

Mais quelles déceptions l'attendaient, quand, après ce long et pénible voyage, il atteignit enfin le couvent de l'Escorial ! C'est à peine si les premiers murs sortaient de terre ; il retourna donc à Madrid pour attendre que les travaux fussent plus avancés. Là, il fit quelques portraits durant les trois ans qu'il y demeura.

Mais ce n'est pas en qualité de peintre qu'il travailla ensuite à ce couvent vers lequel il était allé plein de projets et d'espoir ; une besogne plus humble lui fut destinée : celle de dessiner seulement pour aider les architectes dans l'édification des plans et maquettes de ce couvent. Ainsi, d'autres que lui devaient orner de fresques ces voûtes dont il avait pour tâche de tracer les profils, d'autres que lui devaient peindre ces rétables qu'il ne devait dessiner que sur des plans et orner de rapides esquisses ! Cependant, le génie du peintre était tel que les critiques éclairés n'hésitent point à reconnaître la marque du Gréco dans l'ordonnance des tableaux du grand rétable et même dans le style des statues dont il n'eut qu'à tracer les esquisses. Willumsen déclare : « Même si les esquisses du Gréco ont constitué une indication complète, quoique de petit format, il va de soi que les autres peintres qui ont travaillé au rétable, n'ont pas pu s'empêcher d'en remanier la composition et de l'adapter à leur goût... Et l'étonnant c'est qu'il soit tant resté de la composition originelle du Gréco dans leur adaptation. »

Enfin, en 1577, le Gréco est appelé à Tolède comme

peintre de l'église San Domingo el Antigo ; il y peint l'Assomption et l'Espolio pour lequel il devait avoir peu après un procès.

Le Titien étant mort avant d'avoir pu achever la commande faite par Philippe II pour l'Escorial, le Gréco est invité par le roi à peindre « Le martyr de Saint Maurice », mais le tableau ne plut guère au monarque qui n'en sentit point la profonde beauté. Voici, une fois de plus, déçues les espérances du Gréco ! Il retourne alors à Tolède où il parvint à obtenir de nombreuses commandes et où il demeura jusqu'à la fin de ses jours.

En somme, on a parlé, au sujet du Gréco, de ses voyages multiples, de son besoin incessant de quitter tel pays pour tel autre... la Grèce, Venise, Rome, Séville, Madrid, Tolède enfin... Mais si l'on examine bien les faits, on s'aperçoit que ces déplacements ne présentent rien qui puisse particulièrement témoigner en faveur de cette humeur changeante et vagabonde que certains critiques prêtent au Gréco, dont ils font, en quelque sorte, un inadapté. Tous ces voyages et ces déplacements furent dictés, au début de son existence, par un désir d'enrichir son art au contact de techniques qui lui étaient inconnues ; plus tard, ce fut une nécessité plus impérieuse encore, celle de gagner sa vie.

Or, à Tolède, le Gréco devait trouver un milieu favorable à l'éclosion de son génie ; c'est là qu'il exécuta les œuvres qui parurent les plus étranges par la singularité de leurs coloris et les déformations bizarres de leurs personnages.

Ce fut pour lui la source de bien des conflits avec la clientèle des religieux qui reprochèrent, en particulier, à ses tableaux, des erreurs d'ordre théologique, fautes qu'il refusa toujours à corriger, n'envisageant que le point de vue purement esthétique de son œuvre. De là une longue série de procès au cours desquels se manifesta d'une façon éclatante l'orgueil du peintre : procès au sujet du rétable de Santo Domingo, procès au sujet de l'Espolio ; il déclare même, en cette circonstance, « que le tableau était d'une

» telle estimation qu'il n'avait pas de prix, mais que, étant
» donné la misère des temps et la qualité de semblables
» ouvrages, on doit donner pour le travail, l'occupation,
» l'industrie, l'art, les frais et le temps dépensé, neuf cents
» ducats de trois cent soixante-cinq maravédis chaque
» ducat ».

D'autre part, aux questions du procureur de la Cathédrale lui demandant : « s'il est exact qu'il fut appelé à
» Tolède pour faire le rétable de Santo Domingo », il répond : « qu'il n'est pas obligé à rendre compte des raisons
» pour lesquelles il est venu dans cette ville et qu'à tout le
» reste qu'on lui demandera, il ne répondra pas, puisqu'il
» n'y est pas tenu ».

Vint ensuite le procès au sujet de son œuvre capitale « l'Enterrement du Comte d'Orgaz ». Le Gréco déclare : « Aussi vrai que le chiffre de paiement est inférieur à la
» valeur de mon sublime ouvrage, mon nom passera à la
» postérité qui récompensera mon travail et en glorifiera
» l'auteur comme un des plus grands génies de la peinture
» espagnole. »

Ensuite, c'est un procès contre le fisc d'Illescas qui voulait prélever une contribution sur la vente de ses œuvres; le Gréco gagne ce procès et crée ainsi un précédent qui libère les peintres de toutes taxes.

Les documents de cette procédure, dont les archives de Tolède possèdent toutes les pièces, nous indiquent aussi que ce n'est que très tard, vers la fin de sa vie, que le Gréco fut nommé citoyen de Tolède ; jusqu'alors, il n'était considéré que comme étranger ; les archives nous révèlent aussi qu'un interprète lui était nécessaire au cours de ses procès.

Dans sa vie privée, il nous apparaît également comme peu soucieux des choses régulières, il vit en concubinage avec une certaine dame Gérolamina dont il eut un fils. Georges Manuel ; peintre aussi, ce dernier fut un piètre imitateur de son père.

Cependant, malgré la suspicion que lui valait son titre

d'étranger, son orthodoxie, ses conflits incessants avec les autorités religieuses, son concubinage, cette méconnaissance de la langue espagnole, le Gréco devint l'ami de l'élite de la société tolédane ; et l'on pouvait rencontrer, parmi les familiers de son atelier, Lope de Véga, prêtre et dramaturge, Diégo Covarrubias, juriconsulte éminent, le poète Gongora, précurseur du Symbolisme et les médecins tolédans, Pédro Salazar y Mendoza et Grégorio de Angulo, ainsi que le grand Inquisiteur, le cardinal Nino de Guevara.

C'est un homme de la Renaissance discutant de tout avec science, « un grand philosophe aux propos aigus » que l'on écoute avec intérêt, nous dit son contemporain, l'historien Pacheco. Il rédige une œuvre philosophique malheureusement perdue ; graveur, sculpteur, architecte autant que peintre, « il écrivit aussi relativement à son art », mais ses manuscrits qui éclaireraient singulièrement son œuvre n'ont pu être retrouvés.

Cependant, vers la fin de sa vie, les commandes se font de plus en plus rares ; lassé par ses voyages, ses échecs, ses conflits, il apparaît à ses contemporains comme un vieillard prématuré. Sombra-t-il dans la mélancolie, l'hypocondrie, comme le dirent bien de ses biographes désireux de donner une allure plus romantique à cette singulière physionomie ? On ne saurait l'affirmer... Les tableaux datant de cette époque témoignent d'une maîtrise parfaite de son art et constituent l'aboutissement d'une évolution que l'on peut noter d'œuvre en œuvre ; cependant, leur étrangeté déconcerta le public de son temps, comme elle devait, plus tard, étonner quelques critiques peu avisés, et l'on accusa le peintre de folie. D'ailleurs, vers la fin de la vie du Gréco, son art avait cessé de plaire ; le peintre ne conservait qu'un très petit nombre d'amis comme le docteur Grégorio de Angulo et son protecteur le docteur Pédro Salazar y Mendoza qui lui procura, en 1606, les dernières peintures destinées à l'hôpital de Afuera. Son testament le montre assez

dénué : il laisse des dettes importantes envers ces mêmes médecins.

D'ailleurs, ce vieillard bizarre dont le nom grec italianisé : El Gréco, révélait le caractère étranger, cet homme qui avait vécu d'une façon originale dans la sévère Tolède, et dont le pinceau avait tracé des œuvres aussi déconcertantes, ce singulier artiste, demeura toujours suspect aux yeux de la population tolédane qui n'avait point la profonde culture de l'élite fidèle à l'atelier du peintre ; elle n'hésita point à le traiter de fou : Gréco el loco... Gréco le fou, disait-on, en le montrant du doigt... ce sont ces mêmes mots qu'entendirent trois siècles après, Théophile Gauthier, Barrés ainsi que tous les critiques d'art qui devaient s'arrêter devant son œuvre et « découvrir » le Gréco.

Le Gréco mourut en 1614, paralysé depuis une semaine ; c'est son fils, J. Manuel qui rédigea son testament, il n'est fait aucune mention, dans cet acte, d'une somme d'argent quelconque ; dans une situation voisine de la misère, il laisse seulement deux cents toiles inachevées.

Ce n'est que peu de temps avant sa mort que le Gréco, ce grand peintre de la foi catholique espagnole, s'était converti au catholicisme. Son fils et exécuteur testamentaire fit dire cent treize messes pour le repos de son âme.

L'ŒUVRE DU GRECO

ET LES PROBLEMES QU'ELLE POSE

L'œuvre du Gréco peut être divisée en trois périodes : période byzantine, période italienne et période tolédane. Il est nécessaire d'examiner rapidement les éléments caractéristiques de chacune d'elle, en insistant particulièrement sur les œuvres si étrangement tourmentées de la dernière période ; ce sont en effet les singularités dont elles abondent qui furent à l'origine de la légende de la folie du Gréco.

L'art byzantin qui influença si nettement le Gréco est un art hermétique, purement intellectuel, essentiellement religieux, tout entier aux mains des moines ; cet art ne s'occupe guère de reproduire la nature ; il place christs, vierges et saints, toujours dessinés selon le même schéma et hiératiquement raidis, au sein d'une atmosphère surnaturelle affranchie des lois de la perspective. Le plus souvent le sujet se détache seulement sur un fond uniformément doré. Tel est l'art des icônes et des fresques. C'est ainsi que parlant des byzantins, l'érudit Vasari put écrire : « Leur art se bornait à tracer des profils sur un fond de couleur. Leurs peintures ne montraient que des yeux effarés, des mains raides et entr'ouvertes et des pieds en pointes... ».

Le Gréco doit énormément à cet art qu'il s'efforça cependant d'oublier lors de son séjour en Italie, mais que l'on voit réapparaître si nettement dans les œuvres peintes à Tolède et datant de la fin de sa vie.

Faut-il parler à ce sujet d'habitudes mentales et manuelles ou mieux selon la doctrine Freudienne d'une éruption de souvenirs « refoulés » ? N'a-t-on pas insisté sur l'importance des impressions reçues dans l'enfance, thèse que Freud d'ailleurs a développée dans son ouvrage : « Un souvenir d'enfance de Léonard de Vinci ? »

Quoiqu'il en soit, l'influence byzantine s'observe indéniablement dans l'art du Gréco et le professeur Lalo la notant en particulier dans les œuvres de la fin y voit : « comme un besoin de renouvellement, dans l'âge mûr et sénile de l'artiste ».

La période italienne traduit les premiers contacts du peintre byzantin avec des techniques picturales qu'il ignorait ; le Gréco apprend l'anatomie, la perspective, l'art de tracer des personnages savamment étudiés d'après nature au sein d'une atmosphère vibrante et dorée du chaud coloris des Vénitiens.

Mais avec Tintoret il prend d'autre part contact avec ce style que les critiques qualifient de « baroque »... Il ne faut d'ailleurs rien voir de péjoratif dans cette épithète, car ce style traduit simplement une recherche de compositions bizarrement équilibrées, où des personnages aux gestes dramatiques s'enlèvent sur des fonds de nuages échevelés où de draperies aux plis singulièrement tourmentés. Cet art rejoint, d'ailleurs, l'art byzantin en ce qu'il est dans son essence surnaturel et autant que lui crée de toutes pièces par l'imagination.

Mais c'est avec la période tolédane que va se révéler l'originalité du Gréco. En effet, si l'on veut résumer l'évolution de son art jusqu'à cette période, on pourra dire que cet artiste s'est merveilleusement assimilé les techniques picturales italiennes et lorsqu'il quitte Rome, c'est un élève et même un excellent élève des maîtres Vénitiens, car il s'est familiarisé avec l'anatomie, la perspective et sait sur sa palette habilement utiliser la richesse chromatique des tonalités chaudes et dorées.

Mais d'œuvre en œuvre, à mesure que l'on observe les toiles peintes à Tolède, il semble que le Gréco ait oublié tout ce qu'il savait relativement à son art ; il néglige les règles ordinaires de la composition, les perspectives savantes et les lois de l'anatomie esthétique.

Ses personnages sont bizarrement étirés, ils semblent avoir été soumis au supplice de « l'estrapade », les formes sont singulièrement allongées et les corps ne répondent point au canon de l'anatomie esthétique qui compte sept têtes et demie dans la hauteur du corps ; ses personnages mesurent jusqu'à dix ou douze têtes, et cependant, malgré ces étranges déformations, ils offrent une science anatomique assez approfondie.

D'autre part, à ces altérations de la forme viennent encore s'ajouter des modifications de la couleur ; les tons dorés chers aux vénitiens disparaissent de ses toiles ; aux rouges, aux jaunes éclatants le Gréco substitue la gamme des tons froids des bleus et des verts... C'est cette évolution que les critiques résument dans cette formule ; « à la série xanthique se substitue la série cyanique ».

Ainsi apparaissent des œuvres déconcertantes au premier abord où abondent les fautes de proportion et les coloris les plus inattendus. Devant de tels tableaux, si l'on n'en apprécie pas dès l'abord la singulière beauté, on demeure profondément étonné ; C. Mauclair a pu écrire : « le premier caractère qui frappe dans les œuvres du Gréco et qui déroute et rebute même assez pour avoir fait croire à la folie, c'est la déformation très fréquente de ses figures ».

Or, on ne peut alléguer l'ignorance ; les œuvres antérieures montrent que le peintre possédait une très grande habileté technique ; on demeure alors perplexe et cherchant une explication à cette évolution d'apparence anormale, on songe à la maladie. N'y a-t-il pas là une évolution morbide d'un talent dont les prémices présageaient une autre destinée ? Folie disent les uns, anomalie de la vision précisent les autres, telles sont les solutions que l'on nous propose et que nous allons examiner.

LES ANOMALIES DE LA VISION

Nous avons vu que ce qui caractérisait les œuvres de la période tolédane, c'était de bizarres déformations ainsi qu'un coloris non moins curieux : allongements de formes joints à une gamme de tons délibérément froids.

Ce sont d'abord ces étranges anomalies de formes qui attirèrent l'attention des critiques ; les curieux allongements des personnages si fréquents dans l'œuvre du peintre permirent aux médecins oculistes d'émettre bien des hypothèses sur la vision du Gréco. En effet ces altérations parallèles de la forme et de la couleur n'étaient-elles pas la preuve d'une anomalie de vision dont l'artiste aurait été atteint ? Cette vision défectueuse augmentant avec l'âge, on pouvait alors expliquer facilement les singularités dont abondent les dernières œuvres. Tel fut le point de départ des recherches oculistiques.

La critique, et en particulier la critique allemande, avec Carl Justi avait été la première à poser le problème ; plus tard Meier Graefe se range à cette opinion ; il écrit en effet dans ses *Voyages en Espagne* : « L'ellipse paraît avoir été un de ses motifs préférés. Dans la « Résurrection » et « le Baptême » à Tolède, elle est plus ou moins accusée. Mais dans la « Vierge avec les Saints » de la chapelle San José à Tolède, non seulement les têtes trahissent cette forme, mais encore les mouvements décisifs des membres et le contour des corps accusent énergiquement cette ellipse ».

Reprenant cette hypothèse, le Docteur German Beritens essaya de démontrer la thèse de l'astigmatisme entrevue par la critique allemande ; notons cependant que cette tenta-

live d'explication n'était pas nouvelle puisque nous avons eu la surprise de voir qu'un jeune médecin français, Potiron, élève du Professeur Polack y avait déjà songé dans sa thèse de Paris, 1910, sur *La vision dans l'art du peintre*.

On peut en effet lire à ce sujet ces quelques lignes : « Pour citer un exemple parmi les maîtres d'autrefois, il est admis par beaucoup d'auteurs que Doménico Théotocopoli, dit le Gréco, dont on pouvait voir une intéressante exposition rétrospective au Salon d'Automne de 1908 et dont le « Saint-Ferdinand » est au Louvre, devait à un astigmatisme conforme à la règle, la forme allongée à l'extrême des saints et moines ascétiques qu'il représente. Dans ce cas l'astigmatisme semble avoir servi l'artiste en ajoutant quelque chose de mystique et d'irréel à son œuvre ». On voit d'ailleurs par là combien le médecin français fut prudent dans ses assertions; le docteur German Beritens le fut beaucoup moins.

Dans un article publié en 1912 à Madrid et intitulé : *Pourquoi le Gréco peignit comme il peignit*, puis plus tard dans un volumineux travail sur *El astigmatismo del Gréco*, il déclare : « On dit que le Gréco fut un mystique, qu'il fut un romantique. Si cette opinion se fonde sur l'allongement des figures, je ne vois dans le Gréco ni un romantique, ni un mystique, je ne vois en lui qu'un astigmate ».

Il est curieux de noter combien cette hypothèse avait frappé M. Barrès puisque dans les *Marginalia* de 1923 ajoutées à son *Gréco ou le secret de Tolède*, il expose tout au long le travail de Beritens. Il nous a paru intéressant de citer ici l'analyse de Maurice Barrès :

« Son cas était le cas clinique, classique, typique, de l'astigmatisme hypermétropique qui voit en longueur. C'est une disposition optique de l'œil telle que les rayons lumineux parallèles qui viennent le frapper n'arrivent nulle part à se réunir en un point central. Cette imperfection fait qu'un point lumineux devient dans la vision une tâche linéaire ou elliptique. Les lignes droites produisent des cour-

bes, le cercle s'allonge en ellipse. Quant à la vision des couleurs, il arrive que les rayons colorés se trouvant dans un certain axe, donnent une ligne manquant de netteté, la ligne de séparation des couleurs est indécise, et celles-ci semblent empiéter les unes sur les autres. Dans la jeunesse, ces défauts peuvent être corrigés par l'accommodation, mais à mesure que les années ou les excès de fatigue enlèvent aux muscles de leur énergie, le défaut visuel n'est plus corrigé et même il augmente. C'est sur ces faits que le Dr Beritens appuie sa démonstration... Le Gréco a dessiné avec une correction à peu près parfaite jusqu'à l'âge de trente-sept ans. Si quelques figures ont un allongement anormal, leur étirement est léger et, sans doute, elles furent peintes à des moments de fatigue ou de surmenage. A partir de trente-sept ans, l'allongement des corps et l'étirement des figures s'accusent de plus en plus, le coloris demeurant d'abord normal. Plus tard, à mesure que le Gréco avance en âge, les objets formant des images diffuses sur sa rétine, les couleurs ne sont plus fondues entre elles, empiètent les unes sur les autres et forment ces bavures dont parle son historiographe contemporain Pacheco. A la fin de sa vie il en arrive à ne voir que des tâches, et il peint des figures disloquées et invraisemblables, tel ce saint Siméon qui nous donne une idée de l'image qui devait se former sur sa rétine, une image semblable à celle que donne un appareil photographique s'il n'est pas mis au point...

Si le Gréco avait vécu de nos jours il serait passé chez l'oculiste et, son infirmité corrigée, aurait ensuite peint ses tableaux normalement. La preuve : prenez chez un opticien les verres de lunettes que prescrivent les oculistes pour corriger l'astigmatisme et regardez une toile du Gréco. Elle vous apparaîtra immédiatement normale, naturelle, totalement dépourvue de ces fautes de proportion déformante. »

En somme il ressortait des études de Potiron et de Beritens que le Gréco était atteint d'astigmatisme hypermétro-

pique ; ceci expliquait d'abord les étirements dans le sens de la hauteur de ses personnages ; cet allongement de forme était simplement le témoin d'un vice de réfraction.

Mais cette hypothèse n'était pas moins intéressante car l'œil hypermétrope, étant plus sensible aux couleurs froides, bleues et vertes, que l'œil normal et infiniment plus sensible que l'œil myope qui, lui, donne plus d'éclat aux rouges et aux orangés, on pouvait ainsi expliquer le coloris si particulier des dernières œuvres. Ainsi ce vice de réfraction donnait à la fois l'explication des singularités de forme et de couleur.

Cette hypothèse, séduisante au premier abord, a été ces derniers temps longuement critiquée par divers médecins oculistes espagnols. Nous avons pu traduire les nombreux articles publiés successivement dans les numéros de *El siglo medico* par les docteurs Martinez et R. Comenge. Nous pouvons résumer ainsi leurs travaux :

A côté de certains personnages extrêmement déformés, nous disent fort justement ces médecins, on trouve dans les mêmes tableaux des personnages qui ne le sont aucune-ment... La théorie de l'astigmatisme ne pourrait être soutenue que si l'on trouvait des déformations systématisées ; or certaines œuvres, notamment les portraits, ne présentent que très rarement des déformations. On se demande alors l'apparence qu'auraient pu avoir ces tableaux si Bérîtens les avait regardés avec des lunettes destinées à corriger un astigmatisme tout problématique.

D'autre part, l'astigmatisme dont le Gréco aurait été atteint l'eut amené, d'après Bérîtens, à allonger ses personnages toujours dans le même sens, c'est-à-dire dans le sens vertical ; or dans beaucoup d'autres œuvres et notamment dans le « Laocoon », on note que le sujet couché sur le sol est particulièrement étiré dans le sens horizontal, alors que, sur la même toile, d'autres personnages présentent l'allongement vertical habituel.

Le Docteur Comenge expose, après ses critiques fort

justes, une tentative d'explication de l'œuvre du Gréco. Comenge pense que les personnages peints par l'artiste étaient *volontairement* allongés car il s'agissait de tableaux destinés à des églises ou à des rétables que les fidèles devaient considérer d'en-bas ; ces tableaux dit-il, nous les voyons de nos jours dans les musées à quelques centimètres de nos yeux alors qu'ils étaient destinés à orner les rétables au-dessus des autels devant lesquels on venait s'agenouiller. La plupart des toiles doivent être vues en les contemplant *d'en-bas*, et l'on s'aperçoit alors que les déformations, difficiles à concevoir, si l'œuvre était vue de face et de près, disparaissent, tandis que le désordre apparent de la couleur s'atténue.

Or, c'est un fait bien connu en optique, que si l'on trace le long d'un mur, et placés les uns-au-dessus des autres, une série de carrés identiques, les carrés ainsi superposés paraîtront à un observateur placé au pied du mur d'autant plus aplatis qu'ils seront situés plus haut ; il sera donc nécessaire pour corriger cette déformation par tassement, d'allonger les côtés verticaux d'une valeur d'autant plus grande que les carrés devenus alors des rectangles sont plus haut situés.

Théorie ingénieuse en vérité que l'on pouvait appliquer comme l'a fait Comenge à l'œuvre capitale du Gréco : « l'Enterrement du comte d'Orgaz » ; cette composition présente deux parties, la partie inférieure nous montre l'enterrement du seigneur d'Orgaz ; au-dessus le peintre a tracé la réception de l'âme du comte à la cour céleste. Le plan inférieur nous présente saint Etienne et saint Augustin soulevant le corps du seigneur d'Orgaz ; dans le fond du tableau un série de gentishommes, de moines et de prêtres assistent à ses funérailles ; il y a là une magnifique suite de portraits de seigneurs tolédans dans lesquels on ne note aucune déformation notable. Mais toute autre est la partie supérieure et devant elle Barrès a pu s'écrier : « Etrange génie discordant ce Gréco ! » C'est cette partie du tableau

que les petits sacristains lui désignaient en répétant sans cesse : « Demente ! Demente !... c'était un fou ». Que représente-t-elle donc ? Ce n'est pas le comte d'Orgaz comme le croyait Barrès, mais saint Jean-Baptiste intercédant pour l'âme du seigneur tolédan auprès de la Vierge et du Christ. Or cette scène présente, elle, de curieux allongements de formes ainsi qu'un coloris singulièrement sobre ; elle s'oppose en tous points à la magnifique série de portraits qui constitue la partie terrestre du tableau. Cette œuvre vient donc confirmer l'hypothèse de Comenge. Le Gréco, nous dit-il, devait montrer ses tableaux à ses admirateurs de l'endroit exact où il voulait qu'on les contemplât ; mais ces œuvres ne sont plus dans les chapelles auxquelles elles étaient destinées ; et vues de nos jours dans les collections particulières ou dans les musées, elles laissent croire à une anomalie de vision ou à la folie de leur auteur.

Nous critiquerons cette théorie, car elle ne s'applique point à tous les tableaux du Gréco et notamment à ceux destinés à orner les autels ainsi que les rétables, au « Saint Bernard » en particulier, si curieusement allongé dans sa maigreur ascétique. En effet, contrairement à cette hypothèse c'est la partie inférieure du corps qui est considérablement étirée ; le visage très mince et relativement petit, alors que les jambes sont d'une longueur démesurée ; l'hypothèse de Comenge ne peut donc plus jouer ici puisque ces œuvres, destinées à être considérées d'en bas par les spectateurs, ne présentent point un allongement toujours systématisé en vue de la correction d'une déformation de perspective. L'esthétique même des personnages du Gréco, parmi lesquels « Saint Bernard » a été choisi au hasard, est à l'opposé de cette théorie.

Une fois de plus, comme dans la théorie de Bérیتens, c'est l'absence de systématisation de ces déformations qui nous oblige à rejeter cette hypothèse.

Tout ceci montre combien il est difficile de porter un dia-



Laocoon et ses enfants.



L'enterrement du Comte d'Orgâz.



Saint-Bernard.



La Résurrection de Jésus.

gnostic rétrospectif sur les anomalies de la vision d'un peintre malgré l'examen sérieux de ses œuvres.

Nous ne voulons pas terminer ce chapitre sans citer une hypothèse, non moins originale, qui a cependant trouvé écho auprès de la critique. Que l'on n'accuse point les médecins oculistes d'avoir été mal inspirés dans leur tentative d'explication, les critiques d'art ne le furent pas mieux ; à la suite de l'hypothèse de l'astigmatisme que nous avons développée tout au long et suffisamment critiquée, ils invoquèrent un strabisme progressif dû à une affection hépatique ; ceci expliquerait les fautes de perspective, si nombreuses dans l'œuvre du Gréco, le sujet atteint de strabisme n'ayant pas une notion exacte du relief des objets. Mais combien cette explication se base sur de faibles documents ! Un critique a noté sur un portrait *présumé* du Gréco un œil légèrement strabique, ainsi qu'un teint jaunâtre d'après lequel il pense que le Gréco fut atteint d'une affection hépatique. Mince constatation, en vérité !

A la base de tout cela il y a un malentendu sur le mot « vision » ; c'est tout le problème de la vision physiologique et de ses rapports avec la vision picturale que nous nous efforcerons d'envisager au cours de notre travail de thèse.

Il semble bien qu'il s'agit dans l'œuvre du Gréco, non d'anomalies de visions, mais au contraire d'une « vision déformante » comme l'a précisé le professeur Lalo dans son étude d'esthétique appliquée parue dans le *Journal de Psychologie normale et pathologique*, en 1932. M. Lalo a eu le mérite d'insister en effet sur le caractère volontaire que présentent ces déformations.

D'autre part, si l'on examine attentivement l'« Enterrement du comte d'Orgaz », on peut remarquer que la partie inférieure du tableau est peinte avec une minutie digne d'un élève de Giulio Clovio, miniaturiste célèbre du cardinal Alexandre Farnèse et qui fut, on s'en souvient, le compatriote ainsi que le maître et protecteur du Gréco. Les chasubles si finement détaillées que portent saint

Etienne et saint Augustin présentent des broderies où le peintre a retracé des scènes religieuses : « le martyr de saint Maurice » ; or les personnages malgré leur petitesse y sont représentés avec une multitude de détails et offrent des déformations en tous points semblables à celles que l'on a pu noter dans la partie supérieure du tableau. Ainsi donc, au même endroit de la toile, un personnage ne présentant aucune déformation est revêtu d'une chasuble sur laquelle sont tracés des sujets en miniature, qui eux, montrent au contraire la curieuse déformation habituelle, lorsque le peintre *a voulu*, et c'est là notre opinion, représenter des scènes religieuses. Il y a là une volonté ferme pour distinguer d'une part des créatures terrestre et d'autre part des divinités, des anges que l'on ne saurait peindre à l'image des hommes.

En effet, l'art du Gréco traduit un mysticisme violent, un idéal de désincarnation ascétique, une conception essentiellement spiritualiste, un élan superbe de passion qui font du Gréco le peintre des formes « qui s'envolent ».

La question des anomalies de la vision chez les peintres que nous venons d'étudier à propos du Gréco a intéressé à la fois les physiologistes et les oculistes.

Il est un fait c'est que les infirmités de la vue ne sont pas épargnées aux peintres. Le professeur Polack examinant dans sa thèse de doctorat en médecine près de 128 peintres professionnels a trouvé : 48 % d'yeux myopes avec ou sans astigmatisme, 27 % d'hypermétropes, 8 % de mixtes, 15 % seulement étaient normaux.

Déjà en 1872, Leibreich citait le cas d'un peintre portraitiste atteint d'un astigmatisme analogue à celui que Bérithens avait signalé à propos du Gréco. Dans tous les portraits de ce peintre nous dit Leibreich, le cou et l'ovale de la figure paraissent considérablement allongés et tous les détails sont déformés de la même façon.

Ensuite cet auteur s'est attaché au problème de la vision colorée ; étudiant l'œuvre de Mulready, il pense que l'excès

de bleu et de violet, dans les peintures datant de la fin de sa vie, s'expliqueraient par le jaunissement du cristallin inévitable avec l'âge. Un peintre, nous dit-il, dont le cristallin devient plus jaune peint plus bleu. Regardez, ajoutait-il, au travers d'un verre jaune les tableaux violets de Mulready et les défauts qui nous y choquaient disparaîtront.

Le Dr Albertotti, professeur d'Oculistique de Modène s'est élevé contre cette dernière assertion ; il alla tout exprès à Londres pour étudier les toiles de Mulready, et les regardant avec des verres jaunes, il déclare que les teintes bleues et violettes ne lui ont pas paru être corrigées. Etudiant ensuite l'œuvre de Turner, dont certains défauts avaient paru à Leibreich devoir relever d'une altération de la vision, il conclut non à une anomalie visuelle, mais à un déséquilibre intellectuel conforme à ce que l'on sait des dernières années de la vie du peintre. Ainsi le problème se trouve orienté vers d'autres solutions.

Nous ne pensons pas que l'on puisse trouver le secret de l'étrangeté d'une œuvre dans des altérations de la fonction visuelle, car il faut envisager le problème, non pas à un point de vue dioptrique, mais à un point de vue physiologique.

En effet, l'anomalie de vision qui altère une forme ou une couleur dans le modèle, l'altère aussi dans le tableau ; une altération corrigeant l'autre, l'œuvre qui en résulte paraît ainsi régulière à l'œil normal. L'anomalie est toute subjective, la modification du modèle par l'altération visuelle existe dans l'œil du peintre mais elle n'apparaît pas dans son tableau.

Prenons un exemple : Soit un peintre atteint d'une anomalie de vision telle, qu'une surface régulièrement ronde donne sur sa rétine une image étirée en une ellipse. Pour traduire cette surface telle qu'il la voit, il lui faudra nécessairement tracer un cercle régulier sur sa toile ; en effet, l'image rétinienne du cercle ainsi tracé sur sa toile devien-

dra alors, sous l'effet de la même anomalie de vision, une ellipse semblable à l'image rétinienne donnée par le modèle. Notons de plus que le peintre possède une représentation mentale, conforme à des surfaces géométriques : carrés, cercles, triangles, qu'en vertu des automatismes professionnels et de la mémoire visuelle il peut tracer sans secours du modèle.

Le raisonnement est analogue en ce qui concerne la couleur : reprenons le cas, cette fois, d'un peintre souffrant d'une anomalie de la vision colorée; si une surface, apparaissant franchement verte à l'œil normal, donne une image rétinienne d'un vert tombant sur le bleu, le peintre choisira nécessairement sur sa palette un vert franc qui lui donnera une image visuelle d'un vert bleuté analogue à sa représentation rétinienne. L'anomalie de vision vraie au point de vue optique ne s'explique pas physiologiquement.

C'est la technique des peintres, leur style, leur « manière » qui a été la source de bien de fausses interprétations. Rappelons à ce sujet l'erreur fameuse sur l'achromatisme du peintre Carrière.

Etudiant le cas de ce peintre, dont les œuvres floues, peu colorées, aux contours nébuleux, l'avaient intrigué, le D^r Fortin écrit dans son étude : « A propos de l'achromatisme du peintre Carrière » : « Carrière est un exemple typique d'aveugle pour toutes les couleurs... dans ses toiles, on trouve tout ce qui caractérise la vision d'un achromate y compris la mauvaise acuité visuelle ».

Or, parmi les 128 peintres examinés par le professeur Polack, figurait Carrière, mais une erreur typographique avait fait inscrire sur son observation : Eugène Carrier. Le professeur Polack avait noté des yeux parfaitement normaux, sauf un demi-degré d'astigmatisme à l'œil gauche, ce qui était insignifiant. Le professeur Polack se souvenait fort bien de cette observation, c'est ce qui lui permit d'opposer un démenti formel à l'hypothèse du D^r Fortin.

Carrière voyait donc très nettement son modèle alors qu'il le traduisait par une image décolorée et floue. L'au-

teur du célèbre portrait de Verlaine n'était ni myope ni achromate; il aimait seulement à peindre des portraits aux contours nébuleux, tout imprégnés de rêve et de poésie.

A l'opposé nous pourrions citer l'observation du fameux pastelliste Quentin-Latour, bien étudié par Arréat, et de nos jours par le P^r Lalo. Le peintre fameux de Mme de Pompadour était franchement myope; il s'en plaint amèrement dans une de ses lettres : « Les gens délicats sont blessés d'un tableau dont le point de distance est près et n'a pas au moins vingt-cinq pieds. Partant de ce principe, quel embarras pour une vue courte et faible, forcée d'être à deux ou trois pieds du modèle, obligée de se hausser et se baisser à mesure, de tourner à droite, à gauche pour tâcher d'apercevoir de près ce qu'on ne peut voir bien que de loin ». Cette lettre nous révèle à la fois l'anomalie de vision du peintre et ses efforts pour lutter contre elle et conserver une technique précise, nuancée jusque dans les détails, conforme au goût de son époque.

Le professeur Lalo a aussi étudié le cas de peintres aussi connus : Meissonier, Benjamin Constant, étaient myopes eux aussi, et cependant leurs œuvres n'en portent point la trace. Le professeur Lalo termine son étude sur cette boutade : « On ne saurait conclure que tous les peintres qui peignent flou sont des myopes, ni que tous les peintres myopes peignent flou ».

Nous avons choisi à dessein les cas opposés de Carrière et de Latour pour montrer comment un individu à vision normale avait pu peindre des tableaux devant lesquels on songeait à l'œuvre d'un myope, alors qu'un sujet affecté d'une fort myopie était l'auteur de toiles en tous points normales.

Il nous a semblé utile de nous étendre sur cette étude. Les recherches scientifiques sur les anomalies de la vision du Gréco constituaient déjà un dossier volumineux : il nous a paru intéressant de les rapprocher des investigations faites au sujet des autres peintres.

Les recherches des oculistes demeurent cependant pleines d'intérêt mais il faut limiter la portée de leurs considérations. Cette étude nous a montré qu'à des données optiques viennent s'ajouter des éléments psychologiques; c'est un pas en avant pour notre argumentation qui tend à démontrer que le problème de la peinture appartient toujours à la psychologie et quelquefois à la psychiatrie. Devant l'insuccès des théories soutenues par les oculistes, le problème se trouve ainsi orienté vers une solution qui nous semble beaucoup plus satisfaisante.

ETUDE PSYCHOPATHOLOGIQUE DU GRECO

Le cas du Gréco est un des plus étranges de la peinture... Le peintre de Tolède existe désormais comme certains héros romantiques, comme le peintre du « Chef-d'œuvre inconnu » de Balzac ; on discute sa folie comme nous discutons celle d'Hamlet, le doute de Pascal ou le sourire de la Joconde...

Louis GILLET.

L'étrangeté de l'œuvre pouvait-elle s'expliquer par la bizarrerie de l'homme ? C'est sur ce problème que se penchèrent d'abord les critiques puis les médecins curieux des choses de l'art.

L'existence du Gréco, qui semble au premier abord assez singulière, dut étonner les concitoyens du peintre comme elle intrigua plus tard ses biographes.

Les citoyens de Tolède, ses contemporains l'appelaient dit-on vers la fin de sa vie : Gréco el loco... Gréco le fou. N'oublions pas en passant que les tolédans ont partagé jusqu'à nos jours cette croyance ; plus tard ces biographes n'hésitèrent pas à le qualifier d'halluciné, de fantasque, de bizarre, d'extravagant ou de fou tout court ; or, on ne sait, il faut l'avouer, que peu de chose sur le caractère du Gréco. Mais le peu que l'on sait de sa vie a pu fournir matière à quelques ouvrages où, erreurs d'interprétation, omissions, et surtout légendes, contribuèrent à donner de ce peintre une idée assez inexacte.

A la faveur de ces légendes, une image erronée du Gréco s'est ébauchée dans l'opinion commune ; on lui a composé

de toutes pièces un masque trompeur bien éloigné de l'homme réel; cette figure traditionnelle, ainsi accolée, à l'œuvre finissait par en brouiller les sources.

Nous nous sommes efforcés précédemment de dépouiller de toute fiction la vie du Gréco ; nous allons essayer maintenant de retracer son caractère ; à la faveur de cette analyse nous examinerons de près le dossier psychiatrique du Gréco.

Ecoutons d'abord les historiens d'art qui furent ses premiers biographes ; c'était un original disent les uns, c'était un fou concluent les autres sans s'attarder à l'examen des faits. Mais il est permis de se demander si ces différentes épithètes s'appliquent simplement à l'originalité d'une nature d'artiste ou s'adressent au contraire à l'excentricité d'un tempérament morbide.

Les critiques se hasardent à porter un diagnostic. C. Mauclair fait du Gréco un neurasthénique ; rien de plus vague que ce mot surtout dans l'esprit du public... ce qualificatif résumant indistinctement, pour l'opinion commune, l'ensemble des psychopathies ; ainsi ceux qui répugnent à prononcer, à propos du peintre, le terme de folie se dérobent en le taxant de neurasthénie ; ce n'est donc pas un dément tel qu'ils peuvent le concevoir, fou continuellement agité, qu'il faut ligoter dans une camisole de force, c'est plutôt un bizarre et le plus souvent un « triste » qui apporte dans son art tout ce que la névrose peut avoir de séduisant. Il ne déplait point à de tels admirateurs de placer leur idole « aux confins de la folie et de la raison », pour reprendre l'expression du Docteur Hesnard.

Cette hypothèse ne séduit pas seulement le public, elle plaît aussi à pas mal d'artistes plus violents que cultivés ; avec audace, ils prononcent le mot de folie et l'idée de cette psychose qui place l'artiste en dehors de la société, qui exagère l'habituel conflit entre la société et le talent incompris, voire le génie, flatte leur désir de se singulariser.

C'est ainsi que bien des critiques, bien des admirateurs passionnés, pensent que leur idole apparaît grandie par la névrose qu'ils leur ont confectionnée de toutes pièces.

Au sujet du Gréco, un autre critique, Jean Cassou a pensé avec infiniment plus de justesse qu'il s'agissait d'un paranoïaque et c'est à ce dernier diagnostic que l'on serait tenté de se rallier, si l'on n'examinait pas très attentivement le problème.

Précisons tout d'abord la question des tendances paranoïaques.

Dans son livre fort documenté sur ce sujet, M. Génil Perrin écrit : « Les tendances paranoïaques se présentent » comme un complexus constitutionnel psychopathique où » s'intriquent indissolublement les éléments : d'orgueil, de » méfiance, de fausseté de jugement et d'inadaptabilité que » nous rencontrons extrêmement grossis dans le délire d'in- » terprétation. » Et il ajoute spirituellement : « J'espère » que l'on comprendra bien cette distinction entre l'ébau- » che morbide et la maladie confirmée et que, si nous fai- » sons par suite allusion à des paranoïaques remarquables, » par leur supériorité intellectuelle, voire par leur génie, on » ne nous opposera pas le reproche si souvent adressé aux » aliénistes de voir des fous partout. »

Etudions maintenant chacun des éléments constitutionnels des tendances paranoïaques chez le Gréco.

L'orgueil apparaît comme le trait dominant du caractère du peintre; or la surestimation de la personnalité est l'élément capital de la constitution paranoïaque. Hypertrophie du « moi », autophilie, égocentrisme, tels sont les termes que l'on voit fréquemment revenir dans les observations de paranoïaques. Mais quelle gamme variée d'attitudes, depuis la vanité puérile et ridicule jusqu'à l'orgueil qui se dissimule sous une apparente modestie !

Chez le Gréco, il n'y a aucun doute, l'orgueil apparaît d'une façon éclatante ; dès sa jeunesse il ne craint pas de

déclarer à qui veut l'entendre, aux disciples même de Michel-Ange, qu'il se considère comme supérieur à celui-ci dont la renommée était alors indiscutée.

Mais en réalité, devant la fresque du « Jugement Dernier » n'avait-il pas raison ? Il nous faut songer combien la peinture de Michel-Ange dut sembler terne au Gréco : Michel-Ange ne fut jamais un grand peintre alors qu'il fut un sculpteur génial ; cette fresque est une très belle transposition sculpturale mais elle n'est pas véritablement « peinture » selon l'expression même des Modernes. C'est dans ce sens aussi qu'il faut interpréter les paroles que, plus tard, à Tolède, devant l'historien Pacheco, il prononça à l'égard de Michel-Ange : « C'était un bon artiste mais il ne savait pas peindre. »

Cependant, malgré des conceptions picturales différentes, n'y a-t-il pas un orgueil anormal, surtout chez un jeune peintre jusqu'alors inconnu à Rome, de vouloir supporter la comparaison avec le maître incontesté de l'époque ? Il faut à notre avis n'y voir qu'une attitude un peu naïvement prétentieuse, une audacieuse arrogance juvénile et non la marque d'une suffisance morbide.

Mais au cours de la vie du Gréco on trouve une série d'épisodes où s'affirme très nettement cette hypertrophie du « moi ». Ne déclare-t-il pas au cours des divers procès qu'il engagea contre les congrégations tolédanes : « ... qu'il » *cédait* ses œuvres, car aucun prix ne pourrait réellement » payer leur valeur. » Mais là encore, selon le mot de M. Génil-Perrin, ne faut-il pas voir la marque d'une vanité hypertrophiée mais saine, pléthorique sans être malade ?

D'autre part il s'agit d'un artiste, et nous ne pouvons nous empêcher de songer à ce qu'écrivait Courbon dans sa thèse sur Benvenuto Cellini : « Nous n'insisterons pas » davantage sur cette mégalomanie, car elle est coutu- » mière aux artistes et, quand ceux-ci sont méridionaux,

» elle n'a plus de bornes; dans ce cas l'exubérance naturelle du tempérament suffit à l'expliquer. »

Essayons donc de trouver par ailleurs d'autres éléments pathognomoniques de la constitution paranoïaque.

Et d'abord la méfiance qui fait rarement défaut chez le paranoïaque.

Le Gréco au cours de ses procès évite de répondre aux questions des tribunaux relatives aux mobiles de son voyage en Espagne ; il refuse de reconnaître les erreurs d'ordre théologique que les subtils Inquisiteurs relèvent dans ses tableaux ; à tous il ne sait que dire : « Qu'il n'a pas à répondre de cela. »

Il est évident que cette réserve hostile et ombrageuse prend origine dans la pénible impression qu'il éprouve en voyant son œuvre incomprise ; douloureuse situation où se trouvent ceux, dont les contemporains n'apprécient pas les conceptions artistiques qui font alors scandale.

Telle est l'analogue situation de l'inventeur, sain d'esprit ou dément, qui déclare être venu trop tôt dans un monde incapable de saisir ses conceptions logiquement audacieuses ou parfois ridiculement délirantes. Mais alors qu'au point de vue scientifique il est possible de vérifier expérimentalement l'inanité d'une argumentation à la base des projets plus ou moins nébuleux issus d'un cerveau dément, il est autrement délicat d'affirmer une telle opinion sur les éléments d'ordre purement esthétiques : telle toile Impressionniste qui excitait en 1863 l'hilarité des visiteurs du « Salon des Refusés » siège actuellement aux cimaises du Louvre, en bonne place à côté des Vinci et des Rubens.

Peut-on réellement accuser le Gréco de fausseté de jugement ? Ce complexe mélange d'orgueil et de méfiance ne mène-t-il pas fatalement le paranoïaque à raisonner fausement ?

Il y a une logique du passionné, elle est à la logique de l'homme normal ce que la maladie est à la santé ; c'est une

logique dont le mécanisme est dérégulé ; l'affectivité du paranoïaque empiète sur la notion qu'il a de lui-même et du monde extérieur ; il existe une véritable censure vis-à-vis de tout ce qui n'est pas conforme à sa passion ; il y a submersion des résidus empiriques par les valeurs affectives.

Erreur vis-à-vis de lui-même et par là, erreur vis-à-vis du monde extérieur, puisque nous ne sortons jamais de nous-même et que le monde extérieur n'existe qu'à travers notre *moi*, telle est l'attitude du paranoïaque.

L'orgueil du Gréco, pourrait-on conclure, devait fatalement le conduire à porter un jugement d'apparence fausse vis-à-vis de la fresque de Michel-Ange comme il devait l'amener à ne pas se soucier des conseils et remarques des Inquisiteurs touchant l'ordonnance de ses tableaux.

Mais y a-t-il réellement fausseté de jugement à ne pas vouloir s'adapter, et M. Génil-Perrin a-t-il raison d'écrire :
« Qu'on le veuille ou non, c'est une erreur de jugement » de ne pas prendre les hommes comme ils sont et les temps » comme ils viennent. La bêtise collective, la routine, la » basse jalousie sont des choses qui existent et il n'est pas » entièrement sage, celui qui malgré toute son intelligence » ne sait pas en prendre son parti et s'y adapter ! »

Si ce jugement est vrai, dans le domaine de la vie courante, conserve-t-il toute sa valeur dans le domaine de l'Art ?

Est-ce un mal que le Gréco ne se soit pas entièrement adapté aux conceptions picturales de son époque ? S'il était resté fidèle à sa première manière, il eût laissé des œuvres peu intéressantes, sans caractère aucun, des œuvres de bon élève des maîtres italiens et rien de plus. Nous n'avons pas l'intention de dire : C'est parce qu'il ne sut pas s'adapter que le Gréco fut un peintre génial, nous disons seulement : il eut suffisamment d'orgueil, de confiance en lui-même, suffisamment de mépris vis-à-vis des critiques de ses contemporains, pour ne rien changer à l'originalité de sa ma-

nière, et imposer une œuvre à un public qui cria d'abord à la folie et plus tard au génie.

Peut-être cette inadaptabilité serait-elle mieux comprise si elle était strictement restée cantonnée dans le domaine de l'Art ; mais l'œuvre et l'homme sont inséparables et les injures adressées à l'une devaient infailliblement atteindre l'autre.

Faut-il, d'autre part, voir de l'inadaptabilité dans ce besoin incessant qu'eut le Gréco de changer de ville ou de pays ? Peut-on parler, comme pour Benvenuto Cellini, de tendances au vagabondage, à la dromomanie ? Combien il faut être prudent dans de telles assertions !

En effet, il ne semble pas, si l'on examine attentivement les faits, que ces déplacements aient présenté les caractéristiques de la dromomanie ; ils furent imposés par les nécessités de l'existence, et rien de ce qui obligea le voyageur à toujours se remettre en route ne semble dicté par une inquiétude d'ordre morbide, par un désir d'ordre pathologique d'un vagabondage incessant. Il ne peut non plus s'agir de fugues dont MM. Pitre et Régis ont pu écrire : « La » fugue se produit sous la propension plus ou moins sou- » daine à laquelle les sujets ne peuvent résister en raison » de la faiblesse de leur volonté. »

Et cependant que de voyages ! Le Gréco quitte la Crète pour Venise, Venise pour Rome, Rome pour l'Escorial, l'Escorial pour Séville, Séville enfin pour Tolède. Mais nous avons vu précédemment que tous ces voyages furent dictés par l'impérieux besoin de gagner sa vie.

S'il fut inadaptable, ce fut surtout vis-à-vis des techniques picturales ; tour à tour élève des byzantins, puis des vénitiens, disciple du Bassan puis du Titien ; mais que de peintres, que d'artistes tâtonnent ainsi avant de trouver la formule définitive de leur art, si jamais un jour ils y arrivent !

L'histoire nous révèle le Gréco comme un original et les

anecdotes abondent. Déjà, à Rome, la lettre de Giulio Clovio nous fait apparaître le caractère mélancolique du peintre. Plus tard, en Espagne, le Gréco, malgré ses hautes relations, vit un peu en marge de la société tolédane, car les divers actes juridiques, pièces de procès ou actes de vente que recèlent les archives de Tolède, montrent que ce n'est que très tard qu'il apprit l'espagnol. Il ne fut d'ailleurs nommé citoyen de Tolède que vers la fin de sa vie.

En pleine Inquisition dans cette ville où l'on montre encore de nos jours d'étranges instruments de supplices destinés à punir ceux dont la foi semblait trop tiède aux farouches Inquisiteurs, le Gréco réussit cet étonnant paradoxe de ne jamais tenir compte de leurs conseils, en ce qui concernait le style de ses tableaux, et même de toujours gagner ses procès devant les tribunaux religieux. Dangereuse attitude pour un orthodoxe qui vivait en concubinage avec une certaine Dona Gérolamina comme le révèle son testament.

En somme le trait dominant du caractère du Gréco est l'orgueil, orgueil que soulignent tous ses contemporains, orgueil qui le pousse à exiger des sommes fort élevées en échange de ses œuvres et à poursuivre ses créanciers devant les tribunaux. Devant cette longue suite de procès on pourrait penser à une forme de paranoïa un peu spéciale mais fréquente ; ne s'agissait-il pas là d'un persécuté processif ? le Gréco n'était-il pas un paranoïaque « querulens » ?

Non en vérité, car s'il fut plaideur, il ne le fut jamais à la façon des paranoïaques dont les causes sont toujours mauvaises et ne résistent point à l'examen des experts ; or, ces derniers firent toujours des rapports fort élogieux et le Gréco gagna tous ses procès.

Avant de terminer ce chapitre, notons que cette singularité de caractère, où n'apparaît rien de bien morbide, n'écarta point du peintre les poètes, les théologiens et les

médecins les plus fameux de la société tolédane, qui furent, jusqu'à la fin, les fidèles de son atelier.

L'élite intellectuelle avait su se prononcer, alors que la foule demeurait encore incertaine, exagérant ce conflit entre l'artiste et la société qui n'est pas seulement un thème littéraire mais une indéniable réalité. Sans essayer de faire un plaidoyer contre la bêtise humaine : « La bêtise au front de taureau », selon l'image de Baudelaire, il est un fait certain c'est que les plus grands génies se heurtent souvent à l'incompréhension totale de la foule. C'est là sans doute l'origine d'une attitude singulière que s'impose l'artiste, finissant ainsi par s'enfermer dans son art, source toujours plus grande de joies et de douleurs.

LA PEINTURE ET LA FOLIE

ARTISTES IMPROVISÉS ET PEINTRES DÉMENTS

Devant l'œuvre du Gréco, nombreux furent ceux qui n'hésitèrent pas à traiter le peintre de fou.

L'était-il en réalité ? Nous avons étudié dans le chapitre précédent « Le cas du Gréco » et nous avons donné sur ce sujet notre modeste avis.

Mais ne peut-on pas envisager le problème d'une autre façon ? Après avoir examiné l'homme, essayons maintenant d'étudier son œuvre ; dans quelle mesure la singularité d'un tableau peut-elle traduire le désordre psychique de son auteur ? Quels sont les éléments qui caractérisent les œuvres des aliénés ? De quel sceau la folie empreint-elle l'œuvre du peintre dément ? Telle est la question, qu'à propos du Gréco, nous allons essayer de résoudre.

Les documents concernant l'art chez les aliénés sont assez nombreux : livres divers, gazettes de psychiâtrie, revues de psychologie et même journaux destinés au grand public, ne manquent point de publier de temps en temps quelque article abondamment illustré de reproductions de dessins et œuvres dus à des aliénés. Malheureusement, les commentaires et les diagnostics psychiatriques qui devraient les accompagner sont beaucoup plus rares.

Il existe d'autre part quelques collections bien connues. celles de Sérieux, d'Auguste Marie, de Blin, de Luys, de

Prinzhorn dont les reproductions illustrent d'ailleurs les ouvrages de Rogues de Fursac, de M. Réja, de J. Vinchon.

Parmi de tels documents, il est tout d'abord nécessaire de préciser si l'idée qu'ils expriment et dont ils sont la représentation plus ou moins heureuse, est ou non, sous la dépendance immédiate des troubles psychiques présentés par leur auteur.

Si un halluciné dessine une silhouette quelconque, il le fera avec plus ou moins de talent; mais si ce malade s'efforce de représenter une de ses hallucinations visuelles, son dessin constituera un document clinique que l'on ne devra pas négliger. C'est ainsi que sous l'empire de l'intoxication par le haschich, Théophile Gautier a pu dessiner ses hallucinations; un médecin de ses amis, qui était assis au piano, lui apparaît costumé en turc avec un soleil au milieu du dos alors que « les notes s'échappent du clavier sous forme de fusées et de spirales capricieusement tirebouchonnées ».

Mais ce qui doit aussi à notre avis intéresser le médecin, ce n'est pas l'idée que le sujet a voulu représenter, mais la façon dont il a pu réussir dans cette tentative. En effet, que l'origine d'un tel croquis soit un objet placé sous les yeux du malade ou une hallucination qui l'obsède, ce qui nous intéresse c'est d'étudier l'existence dans un tel document du sentiment esthétique et d'un certain degré d'activité créatrice. Mais ces deux éléments ne suffisent point à eux seuls pour créer l'œuvre d'art qui nécessite aussi des moyens plus humbles : habileté de métier et connaissances techniques variées.

C'est ainsi que grossièrement il faut, en présence des productions artistiques des aliénés, classer ces documents en deux catégories : ceux que l'on doit à des fous qui n'eurent jamais la moindre notion de dessin ou de peinture, d'autre part ceux qui proviennent d'artistes ayant déjà fait leurs preuves avant de sombrer dans la psychose.

La partie peut-être la plus curieuse de cette étude est celle concernant les manifestations artistiques qui n'apparaissent qu'avec la folie.

Les asiles conservent parfois de telles œuvres : croquis, aquarelles, dessins, dont la pauvreté des moyens qui permirent de les réaliser vient encore augmenter le caractère péril. De tels artistes improvisés tracent souvent des dessins informes, pleins de maladresse, dont on aurait tendance à se moquer à grand tort d'ailleurs ; personnellement nous avons souvent été frappé de la difficulté qu'éprouvent pas mal d'individus normaux, de culture moyenne, à s'exprimer par un dessin, voire par un schéma ; on obtient d'eux des croquis aussi ridicules, au point de vue artistique s'entend, que ceux des aliénés.

Cependant, et les auteurs ont insisté sur ce point, le fou dessine spontanément et se complait à ses productions ; la folie, en même temps qu'elle poussait l'aliéné à saisir un crayon ou un pinceau, a fait éclore une manifestation d'art plus ou moins ébauchée. La psychose a donc pu faire apparaître une certaine activité artistique ; mais il ne sied point de crier au génie, pas même de parler de talent car il s'agit des formes les plus balbutiantes de l'art.

Mais comment justifier un besoin d'activité dirigé dans ce sens ? On peut bien reconnaître, qu'à l'occasion des perturbations psychiques, apparaît une activité artistique complexe, mais comment agit la psychose qui est à son origine ? Agit-elle à la façon d'un toxique, de l'opium ou de l'alcool ? Peut-être, mais on ne saurait trop poursuivre de pareilles comparaisons. Faut-il plus banalement croire que le séjour oisif dans un asile, le désœuvrement, oriente l'aliéné vers cette distraction et, qu'il crayonne pour occuper les heures vides... un peu à la façon des prisonniers qui lassés de graver injures et menaces (sans parler des symboles érotiques) sur les murs de leurs cachots, finissent par tra-

cer des profils d'inconnues, de bizarres fleurs, parfois même de véritables paysages.

A ces quelques remarques sur les fous griffonnants, artistes improvisés, il nous a paru utile de joindre l'observation d'une malade atteinte de délire mystique que nous avons eu l'honneur d'examiner dans le service de M. le Professeur Pérrens, à l'Asile de Château-Picon.

Sans se faire prier, mais avec modestie, la malade a étalé devant nous ses œuvres, exécutées sur des papiers de formats les plus divers : papier à lettre, cartons découpés dans des couvercles de boîtes. Ce sont là de pauvres dessins tracés avec maladresse, barbouillés de couleurs grossières mais estompés soigneusement à coups de pouce et tous ornés d'une imposante signature. Une boîte en est pleine ainsi que deux couvertures de carnets qui lui servent de classeurs.

Parmi ces dessins on voit fréquemment revenir une figure tracée de quelques traits maladroits : c'est un simple profil de femme portant un voile. La malade y voit, selon la couleur du voile et du fond, les personnages les plus divers. « Voici, nous dit-elle, la vierge de pureté (le voile est bleu, le fond grisâtre). Ici c'est la vierge de l'espérance (son voile est vert sur fond bleu). Elle nous désigne ensuite une silhouette analogue crayonnée de rouge et de noir : nous croyons qu'il s'agit encore d'une vierge. « Mais non, nous dit la malade, c'est la méditation de Satan ». Elle nous montre ensuite d'autres dessins, c'est le même profil auquel elle a ajouté un petit chapeau pointu à la place du voile; le chapeau est vert, le vêtement brun, c'est nous dit-elle, un esprit, une âme, l'âme des arbres, l'esprit de la Forêt.

Ce sont aussi des fleurs tracées de façon puérile; un bouquet émerge d'un encrier; la malade a dessiné une marguerite aux quatre coins du croquis.

C'est à première vue un œil d'enfant et une main malhabile qui paraissent avoir donné naissance à de tels dessins, mais on ne peut cependant pas poursuivre une telle comparaison, on trouve par un examen plus approfondi, le souvenir de ce que la malade a pu voir : réminiscences de silhouettes de catalogues ou de magazines féminins, souvenirs d'images de piété; il y a aussi semble-t-il un symbolisme obscur vis-à-vis de la couleur.

J'essaie de lui faire préciser si elle préfère dessiner ou colorier : elle s'intéresse surtout à la couleur et l'on note chez elle un certain sens de la juxtaposition des teintes ; de plus, chaque couleur semble avoir pour elle une signification ; le rouge s'apparente à tout ce qui peut être infernal, démoniaque, le bleu symbolise à ses yeux la pureté, le vert l'espérance. Symbolisme populaire légèrement mystique qu'elle applique d'ailleurs aux œuvres les plus diverses.

On note d'autre part d'une façon indéniable mais fruste un certain sens de la décoration ; on est surtout frappé par la répétition des mêmes figures et par l'indigence des thèmes ; on a l'impression de lire l'indication d'une scène au début d'une pièce de théâtre : « Là, dit la malade, se trouve un arbre... là, Satan... là, une fleur. » Et dans ce décor se jouent les scènes qu'elle crée, que son esprit projette à la façon d'une caméra alors que nous ne voyons là qu'un schéma d'une extrême indigence.

De tels artistes improvisés donnent naissance à des œuvres d'une esthétique un peu particulière ; l'art de l'aliéné ressemble à l'art de l'enfant sans doute, mais il est beaucoup plus près de l'art des « hommes malhabiles » que nous opposions tout à l'heure aux aliénés ; il se rapproche de l'art du sauvage ou de l'homme primitif car il est plus évolué, plus riche en analyse et en synthèse.

Notons à ce propos que l'on a parlé à tort d'art primitif ; c'est une erreur grossière de termes ; l'art primitif est déjà très évolué, il se caractérise par une certaine naïveté, par une remarquable finesse dans le détail ainsi qu'une très grande probité dans son exécution. C'est par définition même l'art qui a précédé les Maîtres de la Renaissance. L'art du fou est au contraire plus près de celui de « l'homme primitif », c'est-à-dire de l'art archaïque qui possède une beauté fruste, mais qui n'est en somme à l'art de l'homme civilisé que ce que le balbutiement de l'enfant est au langage de l'adulte.

Le problème est différent si nous considérons le sujet qui a fait véritablement œuvre d'art avant de sombrer dans

la folie. Nous envisagerons d'abord le bon technicien d'art, le bon artisan, pour remonter ensuite jusqu'à l'artiste génial, celui-là constituant déjà un anormal, si l'on restitue à ce terme son sens étymologique.

L'aliéné possédait donc des connaissances techniques suffisantes ; les œuvres qu'il nous offre sont plus ou moins habiles selon le degré de désagrégation mentale qu'il présente. Réja, Vinchon, nous en donnent des exemples :

Un dessinateur de fabrique qui n'avait jusque-là confectionné que des fleurs pour la décoration courante rompt avec sa manière banale ; il trace de curieuses improvisations où lignes et couleurs s'intriquent de façon plus ou moins heureuse. Œuvre surtout intéressante au point de vue décoratif nous dit Réja ; cela ne peut nous étonner puisque cet artiste était anciennement un décorateur et que le sens de la décoration se retrouve dans les œuvres d'aliénés n'ayant jamais eu la moindre notion de dessin.

Un graveur de la collection Sérieux s'intéresse surtout à la musculature de ses personnages ; nous notons en effet combien l'aliéné s'attache à hypertrophier les groupes musculaires des membres inférieurs ; nous notons encore combien il accuse les détails du sexe de ses personnages ; on pourrait voir dans ces intentions picturales la marque d'un refoulement freudien ou quelque symbolisme érotique. N'insistons pas sur ce point et notons seulement que, si bien des qualités de l'artiste semblent disparues, on remarque tout de même un sens très net des arrangements décoratifs.

A ces observations déjà anciennes empruntées aux ouvrages de Réja et de Vinchon, il nous a semblé utile de joindre une observation plus récente. Dans un article abondamment illustré, paru en 1934 dans les *Annales médico-psychologiques*, MM. H. Claude et P. Masquin étudient l'évolution du dessin chez un peintre atteint de paralysie générale avant et après le traitement par la malariathérapie.

Il s'agit d'un peintre assez connu dont l'œuvre d'ailleurs recherchée des amateurs s'apparente nous dit-on aux « Utrillo » d'avant-guerre.

Dans leur observation, les auteurs ajoutent : « Ce peintre vivait de la vente de ses tableaux qu'il écoulait facilement dans les expositions du quartier des Beaux-Arts. » Nous n'avons sous la main que des photographies de tableaux faisant partie de collections connues que nous ne pouvons de ce fait reproduire. » Le malade présentait d'abord des troubles du comportement : tentatives de fugues, petites dettes dans les cafés, idées de grandeur, dit l'observation ; mais ce qui scandalise le plus sa femme et décide de son internement, c'est le dernier tableau qu'il brosse quelques jours avant son entrée à l'hôpital.

Il s'agit d'un énorme bouquet de fleurs entièrement traité dans les rouges et les mauves. La note de cette production est nettement hypomaniaque par les teintes employées et la facture (les fleurs sont des tourbillons de pâte). Mais le fait capital c'est la conservation des automatismes professionnels : disposition du sujet, traits de pinceau, maniement du couteau à palette, contrastant avec l'affaiblissement intellectuel qui déjà dans ce tableau se révèle par certains symptômes très nets ; les tiges ne sortent plus nécessairement de l'ouverture du vase... un petit oranger avec ses fruits est placé dans un angle de la toile, etc... Par conséquent un début d'affaiblissement s'affirme dès cette période malgré une luxuriance d'automatismes professionnels déchainés.

L'observation note ensuite les modifications que présente le dessin après la fin des accès palustres nécessités par le traitement :

« A peine détaché, dix jours après la fin des accès (l'extrême agitation confuse avait nécessité le maintien du malade pendant presque toute la période fébrile), le sujet se met à crayonner sur tous les bouts de papier qui lui tom-

bent sous la main. Ce sont d'abord des gribouillages informes qui vont peu à peu se coordonner en dessins d'apparence puérile : chemins de fer, arbres, personnages dessinés de quelques traits tremblés et maladroits. Puis bientôt, et quoique l'examen clinique affirma la persistance d'un état que l'on pourrait étiqueter de franchement démentiel : désorientation, dysmnésie, idées délirantes polymorphes, mobiles et stupides, le dessin devient plus correct ; la main tremble moins, les traits se régularisent, les couleurs s'organisent plus harmonieusement, des effets de lumière, des perspectives apparaissent.

Les automatismes professionnels, que nous avons vu réapparaître très tôt après le traitement et se perfectionner très vite en l'espace d'un mois, s'affirment désormais très nettement dans la façon d'étaler la pâte, de mêler les couleurs ; mais les tonalités restent assez pauvres et une grande maladresse de technique s'affirme.

Mais tandis que ce déchaînement d'automatismes de métier s'était évanoui au cours de la première période, nous le voyons s'atténuer maintenant peu à peu, au fur et à mesure que le calme réapparaît avec le progrès de la rémission. Il est entièrement disparu des dessins actuels, tous trop réguliers, trop appliqués, tirés à la règle dirait-on sans spontanéité aucune. Les teintes vives s'y juxtaposent, fausses, inutiles et inharmonieuses.

Par conséquent, si l'on considère la « manière » de ce peintre avant, pendant sa maladie, et à l'heure actuelle, on peut remarquer :

1° Qu'à tout moment, les automatismes du métier ont été conservés (si l'on fait exception d'une courte période d'inhibition totale), et cela malgré l'atteinte nette du fond mental.

2° L'affaiblissement intellectuel n'en a pas moins fortement influencé « la manière » dans laquelle se condense la personnalité de l'artiste, si bien que les cartons brossés au

cours de la maladie, soit avant, soit après la malariathérapie, traduisent la même note d'affaiblissement mais aussi d'excitation, et tranchent, par la libération des automatismes, tant sur la production antérieure du peintre que sur sa production actuelle.

3° Enfin la manière d'aujourd'hui, stéréotypée, immuablement fixée depuis un mois, et plus exactement depuis que l'état mental ne se modifie plus, rappelle un peu la facture des productions antérieures, mais avec beaucoup plus de pauvreté et de maladresse, beaucoup moins d'imprévu.

Le malade se retrouve donc, mais diminué, appauvri dans son psychisme comme dans sa production. Grâce à la puissance des automatismes du métier, il peut manier crayons et couleurs alors que subdément, il se perd dans les labyrinthes de protéus, échoue dans les tests d'attention et de mémoire les plus élémentaires, affaiblissement qui retentit dans « sa manière », reflet des fonctions psychiques supérieures. Il entre par ce fait dans les rémissions médiocres qui ne sont en somme que des stabilisations: »

Cette observation met en valeur deux éléments ; en effet, dans l'élaboration d'une œuvre d'art, deux facteurs sont à distinguer : d'un côté les automatismes du métier, actes purement mécaniques dans lesquels jouent surtout l'habileté manuelle et l'habitude, tels que le maniement du crayon, du pinceau, le mélange et l'étalement de la couleur, etc. ; de l'autre côté, la manière même de l'artiste, total de ses activités psychiques et reflet de sa personnalité dans ce qu'elle a de plus élevée. C'est surtout sur ce dernier élément, qui constitue l'originalité de l'artiste, que le processus morbide semble avoir agi.

En effet, si sous l'influence heureuse du traitement, on a pu noter un progrès sensible dans l'exécution du dessin, jamais on n'a pu déceler le caractère véritablement original qui était intéressant dans l'œuvre du malade avant l'at-

teinte de la paralysie générale. Le talent a subi une évolution parallèle à l'affaiblissement du fond mental ; le peintre demeure un automate assez habile mais il est maintenant au service d'une pensée indigente. Et, pas plus que le fou griffonnant, l'artiste dément n'est capable de réaliser une œuvre d'art digne de ce nom.

Avant d'abandonner cette observation il nous a semblé intéressant de noter combien l'étude de la couleur dans l'œuvre des peintres aliénés pourrait être féconde. Les médecins qui rédigèrent cette étude ont en effet noté au début de la maladie une exacerbation de la sensibilité colorée : l'œuvre est entièrement traitée dans les rouges et les mauves, l'observation ajoute : la note de cette production est nettement hypomaniaque par les teintes employées. Plus tard, au fur et à mesure que le malade est traité, les automatismes professionnels réapparaissent, mais les tonalités sont pauvres et après le traitement, alors que les œuvres, quoique médiocres, montrent une reproduction « lisible » des objets que le malade a voulu tracer, les médecins signalent encore la médiocrité du coloris : les teintes vives s'y juxtaposent fausses, inutiles et inharmonieuses.

Ainsi donc, il convient d'insister sur cette particularité, c'est l'élément *couleur* qui dans la manière de l'artiste nous semble le plus particulièrement atteint par le processus morbide.

Cette exacerbation du sens coloré serait à rapprocher de l'observation que l'on peut faire des dernières toiles de Manet guetté par le tabès.

N'y a-t-il pas là des remarques intéressantes pouvant fournir matière à une étude que nous regrettons de ne pouvoir envisager dans le cadre restreint de notre thèse ?

Essayons de résumer maintenant les éléments caractéristiques de l'art de l'aliéné. Aussi bien chez le fou griffonnant que chez le peintre dément, nous avons noté, chez le

premier, la présence, et chez l'autre, la persistance, de deux éléments : le sentiment de la décoration, — le goût du symbole.

Précisons toutefois qu'en ce qui concerne l'art Décoratif parfait, un certain nombre de conditions sont nécessaires ; à la fois des qualités pratiques et esthétiques, unies à un certain sens de la matière et des proportions à donner à l'élément décoratif. Dans l'art décoratif des fous, l'on retrouve les automatismes antérieurs à la maladie : une certaine tendance aux compositions symétriques, quelques rapprochements de couleurs complémentaires ; mais l'œuvre n'a pas de sens et Vinchon a pu écrire : « L'aliéné délirant mais ne sait pas construire des objets bien équilibrés : l'instinct de l'ornementation et du symbolisme l'écarte du but. »

Empressons-nous de dire ensuite que quelles que soient les intentions symbolistes, elles ne sauraient à elles seules constituer l'œuvre d'art.

De plus, si l'on feuillette les ouvrages de psychiatrie traitant de l'art et de la folie, on s'aperçoit rapidement que ce sont à peu près les mêmes reproductions qui les illustrent et, dans le dossier d'un même malade, on note toujours la répétition du même dessin avec à peine une ou deux variantes, comme nous avons pu le faire dans le cas de la malade dont nous avons précédemment cité l'observation. Il est capital de noter l'indigence des thèmes et la pauvreté d'imagination que nous révèlent de telles œuvres. S'il s'agit d'œuvres à intentions symboliques, c'est toujours le même symbole qui vient obséder le malade et qu'il traduit de la même façon stéréotypée. S'il s'agit de sujets décoratifs, les motifs changent peu... D'un côté ou de l'autre la production est sans variété ni richesse.

Tout différent semble le problème en ce qui concerne l'homme de génie ; il semble échapper à toutes les règles

communes. Il nous a paru intéressant à ce sujet d'étudier un peintre moderne dont le génie est indiscuté : Vincent Van Gogh.

Cet artiste a laissé une œuvre magistrale dont les plus beaux sujets furent peints en une période où l'artiste était en proie à des accès de folie bien caractérisée. Sur ce problème se sont penchés de nombreux psychiatres : les docteurs Doiteau et Le Roy étudièrent en détail le cas Van Gogh. De leur ouvrage fort documenté, il ressort que le peintre doit être considéré comme un épileptique. D'autres aliénistes, cependant, avec Jasper, en ont fait un schizophrène, c'est-à-dire un malade vivant dans un monde hermétique, écarté de la logique habituelle, mais cédant aux impulsions, d'une affectivité déconcertante et fantasque. Plus récemment, M^{me} Minkowska, dans un article paru dans l'*Evolution psychiatrique*, se rattache au diagnostic primitif de Le Roy et Doiteau et pose à nouveau le diagnostic d'épilepsie.

Cet auteur signale en faveur de ce diagnostic : des crises subites de colère allant jusqu'à des impulsions homicides (tentatives de meurtre contre son camarade le peintre Gauguin, tentative de meurtre contre son ami et médecin traitant le Dr Gachet). L'auteur ajoute aussi des impulsions qui le poussèrent à se mutiler... à se couper une oreille lors d'une de ses crises et plus tard à se suicider.

C'est un dossier bourré de documents que celui de Van Gogh ; sans compter ses toiles admirables, chefs-d'œuvre de l'école impressionniste, il laisse une correspondance volumineuse où abondent les détails concernant sa santé, et détails plus intéressants encore, sa façon de « sentir la nature », et ses efforts pour la mieux traduire dans ses toiles.

Comme il le dit lui-même dans ses lettres à son frère Théo, il se débat contre la folie qui l'envahit peu à peu ; il lutte de toutes ses forces et son meilleur soutien est

son art. Sans envisager ce cas d'une façon trop romantique il faut avouer que l'art fut pour Van Gogh un formidable apaisement ; ses tableaux, qu'il brosse avec frénésie entre deux crises, l'aident à supporter sa déchéance un peu plus marquée chaque jour... déchéance qu'il note d'ailleurs avec une angoissante froideur dans ses lettres à Théo, lors de ses intervalles de lucidité. Faut-il voir dans la beauté toujours croissante de son œuvre un remède progressivement plus actif qu'il s'efforce d'opposer à l'envahissement de la maladie ? nous ne saurions le dire. Faut-il s'écrier comme le fait le critique Coquiot : « Enviable folie ! » et conclure que chez Van Gogh la folie a engendré le génie.

Non, en vérité, folie et génie semblent avoir chez ce peintre évolué d'une façon parallèle, mais il n'y a pas entre ces deux éléments, semble-t-il, une relation de cause à effet. Si l'art de Van Gogh atteint une si troublante beauté, peut-être est-ce parce qu'il témoigne et n'est que le reflet d'une lutte contre la folie. La vision du monde tel que le peint Van Gogh est une vision qui nous déconcerte ; ses paysages de Provence, cyprès tordus sous l'implacable ciel bleu et vert, au milieu des champs de blé brûlés par le soleil, c'est là une vision d'halluciné de la lumière que l'artiste est parvenu à traduire sur sa toile marquée de touches éclatantes de couleur. Dans cet art d'apparence désordonnée, la technique demeure merveilleusement lucide, c'est celle d'un grand coloriste au service d'un esprit qui demeure, malgré la folie, celui de l'artiste vibrant, sans cesse au contact de la Nature.

Nous ne pouvons nous attarder sur l'étude du cas de Van Gogh ; un fait ressort cependant, c'est que toutes les constatations péniblement amassées dans notre étude sur l'art et les aliénés ne peuvent être conservées lorsqu'on s'attaque à l'étude d'un peintre de génie. A ce sujet nous

songeons à la boutade de Maurice de Fleury : « Pour parler du Génie, pauvre homme, peut-être faudrait-il en avoir ! » Là, la règle commune ne s'applique plus, le problème semble au delà des solutions que nous puissions proposer et l'énigme demeure entière au-dessus des vaines formules.

ART DEMENT ET PEINTURE MODERNE

Nous avons vu les critiques et les tentatives d'explication qu'avait suscitées l'œuvre du Gréco. De semblables appréciations devaient trois siècles plus tard accueillir les premières manifestations des peintres modernes. Voilà ce qu'en effet, l'on pouvait lire sous la plume d'Albert Wolf dans un numéro du *Figaro* de 1874 au sujet d'une exposition de Renoir, Manet, Cézanne, Degas, Berthe Morizot : « On vient » d'ouvrir chez Durand-Ruel, une exposition qu'on dit être » de peinture. Le passant inoffensif entre et à ses yeux » épouvantés s'offre un spectacle cruel. Cinq ou six *alié-* » *nés* dont une femme s'y sont donné rendez-vous pour » exposer leurs œuvres. »

Dans son ouvrage, le Docteur Vinchon rapporte qu'au salon d'Automne de 1911, devant les toiles cubistes, les commentaires allaient bon train : « Les uns, dit-il, récla- » maient le cabanon pour les auteurs de ces toiles... tandis » que d'autres demandaient si les portes de Sainte-Anne » étaient restées ouvertes. »

Que l'on ne s'étonne pas trop de cette opinion du public mal préparé à juger une œuvre ; faut-il rappeler les sarcasmes et les moqueries avec lesquels les peintres, venus pour la plupart de l'Ecole des Beaux-Arts et les artistes officiels, accueillirent les premières manifestations de la peinture impressionniste ? les artistes eux-mêmes, officiels ou non, ne sont souvent pas mieux inspirés que le public ; rapportons à ce propos qu'un peintre bien connu écrivit sous un admirable dessin de Gauguin : « Succursale de Charenton. »

Ainsi le public, comme la plupart des artistes officiels, devait accueillir les premières tentatives de l'art moderne avec la même désapprobation que le firent les Tolédans vis-à-vis de l'œuvre du Gréco. C'est ainsi qu'à des recherches analogues témoignant de la vitalité de l'art, l'opinion commune répondait d'une façon semblable. D'ailleurs rien d'anormal en cela : les Modernes revendiquent le Gréco comme un de leurs précurseurs ; les « Fauves » même n'hésitent pas à l'embrigader dans la fameuse phalange des « Peintres maudits ». Mais l'attitude de la foule et le parti pris du public ne constituent pas les seules analogies ; le Gréco fut un des premiers peintres impressionnistes, et les critères esthétiques actuels, que Manet ou Cézanne développèrent dans leurs toiles, nous aident à mieux comprendre l'œuvre du peintre de Tolède.

Un aperçu rapide sur la peinture moderne, et notamment sur l'Impressionnisme, nous permettra de mieux comprendre les caractères de la vision picturale du Gréco et de montrer plus loin combien il y a lieu de distinguer la vision physiologique de la vision picturale dont elle ne constitue que le point de départ.

Cette brève étude nous permettra aussi de mieux pénétrer dans ce monde des formes et des couleurs. Dans les expositions, les Salons ou les ateliers, devant telle toile qui étonne un peu le spectateur, on interroge le médecin, et de préférence le psychiatre, avec plus ou moins de curiosité mêlée d'ironie. S'agit-il de l'œuvre d'un fou ? Que répondre ? Tout d'abord qu'il est très difficile de juger en présence d'une seule œuvre. D'autre part, il convient d'écarter tout ce qui peut appartenir aux blagues de rapins, aux essais audacieux de marchands de tableaux ou de peintres douteux qui sont à l'art ce que les charlatans sont à la médecine. C'est là l'origine de bien des erreurs qu'une foule de naïfs et de pseudo-intellectuels s'efforce d'entretenir.

Mais dans quelle mesure les critiques du public sont-elles

justifiées ? L'art des Modernes est-il véritablement un art dément et en quoi ressemble-t-il à l'art des aliénés ?

Dans le précédent chapitre, nous avons conclu en affirmant la difficulté de porter, d'après une œuvre, un diagnostic sur le psychisme de son auteur, l'art autorisant toutes les audaces ; cependant nous avons retenu, au cours de cette étude, deux caractéristiques de l'art de l'aliéné : le goût des symboles et la tendance aux arrangements décoratifs. Ce dernier élément ne nous retiendra pas, nous avons dit précédemment pourquoi ; au contraire, nous insisterons sur les tendances au symbolisme.

L'Art peut être en effet singulier par le choix de son objet : les diableries de Gérôme Bosch, les Scènes fantastiques de Peter Breughel l'Ancien, le monde des démons, larves et dragons que nous présente l'Art japonais, les sorcières et les sabbats chers aux artistes flamands nous introduisent dans un univers fantastique qui n'est pas sans analogies avec les visions des hallucinés. Mais il s'agit là de légendes et de thèmes que l'artiste utilise tout comme un chapitre de la mythologie ou de la Bible ; ces estampes témoignent de l'imagination de l'artiste et non de scènes pénibles obsédant l'esprit d'un aliéné.

L'art érotique nous a semblé aussi intéressant à étudier : les symboles érotiques n'abondent-ils pas dans l'œuvre des fous et en particulier des maniaques ? Mais il nous faut tout d'abord distinguer l'érotisme de l'art érotique.

L'érotisme d'un Renoir dans le domaine de la peinture, d'un Rodin dans celui de la sculpture est générateur d'œuvres admirables où la sensualité qui y éclate n'a rien de commun avec la polissonnerie des images licencieuses ou des photographies obscènes. Les Orientaux comptent les maîtres les plus illustres de l'art érotique ; les estampes japonaises d'un Outamaro témoignent d'une formidable sensualité ; son *Annuaire des Maisons vertes* nous retrace en détail la vie des courtisanes du Yoshiwara. On sent que le peintre a adoré plastiquement ces femmes d'un charme

gracieux et félin que son pinceau nous représente jouant du luth, buvant du thé ou faisant l'amour ; et ces visions se détachent sur des fonds de montagnes, se mirant dans des lacs bleus bordés de pagodes dorées... Visions merveilleuses qui venaient hanter l'esprit de cet autre peintre nippon, le vieillard Hokusai, qui, au terme de sa carrière, signalait « fou de dessin » à la suite de son nom.

« C'est avec mon pinceau que j'aime », s'écrie Renoir, « pelotant », selon son terme, de plantureuses féminités. Il s'attache à souligner la rondeur d'une épaule, la courbe d'un sein : « Ah ! ce téton ! Est-ce assez doux et lourd ! le joli pli qui est dessous... avec ce ton doré... c'est à se mettre à genoux devant », telles étaient les paroles enthousiastes d'un artiste dont la règle fut uniquement de peindre ce qu'il aimait.

C'est ainsi que l'on a souligné l'érotisme de l'art moderne. Certains esprits chagrins y voient même l'image d'une dégénérescence ; nous ne pouvons le penser devant l'œuvre d'un Rodin ou d'un Renoir qui ne ressemble pas plus aux polissonneries des images licencieuses qu'aux dessins des maniaques d'asiles. « La belle peinture, a écrit Léonard de Vinci, est bonne et dévote par elle-même. » Il y a d'une part une œuvre d'art, d'autre part un schéma érotique semblable à ceux qui ornent les murs des édicules et des casernes.

Evidemment, on peut trouver un élément sexuel à la base de chacune de ces manifestations, mais il n'est que de mince importance : le dément subit l'impulsion érotique... l'artiste au contraire la cultive et la domine. La psychanalyse freudienne a eu le mérite de nous renseigner à ce sujet sur la mise en œuvre des aspirations inconscientes dont l'œuvre d'art ne constitue, à la façon du rêve, que la réalisation de désirs refoulés. Mais le mot inconscient ne nous satisfait pas ; nous lui préférons le terme de subconscient que le docteur Chabaneix en 1897 a introduit dans le titre de la thèse : *Le subconscient chez les artistes et les écrivains*.

Chez l'artiste, l'aspiration amoureuse et le rêve « éveillé », matière de l'imagination, selon les termes mêmes de Léon Daudet, participent au complexe psychique que nécessite la création ; mais on ne saurait réduire l'œuvre à ces seuls éléments qui, tout comme la vision physiologique dans le cas de l'œuvre picturale, n'en constituent que le point de départ.

On a aussi reproché à l'art moderne, et cette critique n'est pas la moindre, un symbolisme confus qui le rend incompréhensible. F. Lehel, dans son étude intitulée : *Notre Art dément*, a pu écrire : « La folie qui se dissimulait dans l'art éclata finalement dans toute sa rage au xx^e siècle. L'art du xx^e siècle a en effet une valeur douteuse. Que cette peinture nous attire, nous, des gens à l'âme pourrie, de même que les créations de la Renaissance ont élevé leur époque, cela ne prouve rien ! Voici que les reconnus-fous, les demi-fous et les pervers du xx^e siècle défilent en cinq groupes : Viennent les premiers qui, sous l'influence de Cézanne, mais sans son génie, se tourmentaient d'une espèce de classicisme : A. Derain et A. Modigliani. Leur résultat est un débat pitoyable. Ce Modigliani, surtout, avait une âme fruste : la série de ses borgnes est le stéréotypé d'un aliéné. Les gens du deuxième groupe sont beaucoup plus doués que les précédents : H. Matisse, J. Pascin, M. Utrillo, Kokoschka... expriment plus ou moins la conception de Bonnard ou de Munch, avec ou sans humour, mais poussant la laideur à l'extrême. Entre ces artistes et les aliénés qui dévorent leurs vomissements avec délice, il n'y a que l'épaisseur d'un cheveu. En troisième ligne suivent les rêveurs : E. Barlach, A. Kubin et L. Gulacsy. Ils sont les variantes de Redon et Ensor. En quatrième lieu viennent les simultanéistes ou cubo-futuristes : P. Picasso, Braque, Boccioni et Chirico. Les simultanéistes sont les plus nombreux parce que Picasso a sur la nouvelle génération une influence presque égale à celle de Cézanne. Les simultanéistes dessinent deux ou plusieurs figures l'une sur l'autre. La confusion qui en

résulte dépasse toutes les autres folies... Le dernier groupe est amené par M. Chagall, E. Josephson, P. Klee... Ces peintres se bornent exclusivement à des types fous. Ils représentent des aliénés par des types et des manières empruntés aux aliénés. Ils caractérisent par le simultanéisme le cerveau fou qui voit l'embryon dans le ventre de sa mère et l'organe génital à travers robes et linges. »

Les dessins habilement choisis par F. Lehel viennent jeter le trouble dans l'esprit des lecteurs ; mais il serait facile de choisir d'autres reproductions pour soutenir une opinion adverse, car, contrairement à l'aliéné, la production de chacun de ces peintres est extrêmement variée ; elle s'oppose à la monotonie que nous avons constatée en feuilletant les collections des asiles. L'étude de M. Lehel est déjà ancienne, elle date de 1927 ; le temps a déjà fait la part des choses et de nos jours, on ne discute pas plus le génie de Cézanne que le talent de Picasso et de Derain. L'effort de la peinture moderne a été surtout un effort d'intellectualisation : ce fut là l'origine des conflits, et l'on doit excuser les critiques grossières faites à l'art dément des modernes, si l'on s'efforce de pénétrer les causes d'étonnement que le spectateur non initié peut éprouver en présence d'une toile impressionniste ou cubiste.

Car qu'est-ce que la Peinture telle que peut grossièrement le concevoir le public : c'est avant tout un « *sujet* » et ce thème est d'autant plus apprécié qu'il se rapproche des spectacles familiers à ses yeux et qu'il en reconnaît immédiatement le sens : par exemple, le classique sujet de « la charité » : au coin d'une rue, un enfant jette un sou dans la sébille d'un aveugle... tout cela bien étudié, soigneusement peint avec des contrastes savants entre la face che nue de l'aveugle et le frais visage de l'enfant ; tel est le sujet classique.

Quel est d'autre part la conception picturale d'un impressionniste : Le personnage principal de son tableau, c'est la lumière, comme l'écrivirent les maîtres de cet art ; peu

importe donc le sujet... tout est thème à improvisation colorée : un compotier, trois pommes sur une nappe blanche dont les plis retroussés laissent voir un coin de table brune, c'est là un sujet cher à Cézanne, c'est là un thème à variations colorées.

C'est ainsi que Cézanne a placé des personnages nus au sein d'une forêt ; il intitule son tableau : *Les Baigneuses...* C'est à peine si l'on devine un mince filet d'eau dans l'angle du tableau ; peu importe, ce que le peintre a recherché, ce sont des rapports de tons, tons de chair, tons de feuillage, lumières et ombres savamment équilibrées, c'est là tout le sujet.

Comme nous voilà loin déjà de la conception académique : « Un chien aboyant sur la grève, devant un béret de » marin que la mer a rejeté là... Ça, s'écrie M. Poirier ton- » nant contre son gendre, cela veut dire quelque chose ! »

L'artiste, en face de la nature, ne va pas essayer une exacte copie de ce qu'il a vu ; il s'efforce au contraire de traduire ce qu'il a ressenti. Au delà de la sensation colorée, il va essayer de traduire son émotion ; c'est ainsi que l'art peu à peu s'intellectualise, c'est ainsi qu'il s'écarte un peu plus de l'oculistique pour se rapprocher davantage de la psychologie.

Notons encore que ce qui fit scandale lors de l'apparition de l'impressionnisme, ce fut aussi la nouveauté des procédés techniques relatifs à la couleur. Les théories scientifiques de Chevreul et ses études de physique sur « le contraste simultané des couleurs » suscitèrent toutes sortes de recherches qui passionnèrent les artistes. Claude Monet, Camille Pissaro utilisèrent ces principes scientifiques et notamment la fameuse loi des « complémentaires » d'après laquelle chacune des couleurs primordiales du prisme, appelle les deux autres réunies, alors qu'elle est exaltée par leur voisinage, c'est-à-dire que le bleu est exalté par le voisinage de l'orangé, mélange de rouge et de jaune ; le rouge, par le voisinage du vert, mélange de jaune et de bleu et récipro-

quement. Evitant ainsi les gris obtenus en superposant les trois couleurs fondamentales, la juxtaposition des couleurs décuplait au contraire leur richesse et leur éclat évocateurs de lumière. C'est ainsi que l'emploi systématique de la division des tons fut à l'origine du Pointillisme. Notons que ces recherches impressionnistes nous aident à mieux comprendre la peinture du Gréco ; l'historien Pachéco, son contemporain, nous rapporte en effet « qu'il s'intéressait plus à » la couleur qu'à la forme et qu'il fallait toujours donner » la priorité à la couleur ». Les doctrines impressionnistes nous permettent de mieux saisir les recherches de coloris du peintre tolédan et leur apparente singularité qui fut, on s'en souvient, à l'origine de la légende de la folie du peintre.

Délaissant l'étude de la couleur, attachons-nous plus particulièrement à celle de la forme. A l'art impressionniste, obsédé par la couleur, les cubistes opposent un art essentiellement soucieux de la forme ; non de la forme que l'on considère comme une stricte copie de la réalité, mais, disent-ils, de la forme comprise comme un « moyen expressif ». L'art cubiste est plastique par essence ; il réclame les plus expressives déformations d'un peintre vis-à-vis de son sujet. Il revendique pour chef, aussi paradoxal que cela puisse paraître à première vue, Ingres ; Ingres, l'auteur de *l'Odalisque* (aux vertèbres supplémentaires), Ingres, le savant anatomiste qui oublie devant son modèle toutes ses connaissances d'esthétique humaine, pour mieux s'asservir à l'émotion qu'il éprouve. Cependant que d'œuvres étranges nous ont présentées les peintres cubistes : « Si j'ai » besoin, nous dit Picasso, pour des raisons que n'ai à rendre compte à personne, et que j'ignore moi-même, d'une » belle courbe, le sein de cette femme étendue jaillira sans » se soucier de son frère qui, réduit à un cercle dont le » centre coïncidera avec le nombril, fera complaisamment » calembour sur le ventre lilas. » Peut-on réellement en vouloir au public d'avoir, en présence de telles œuvres, crié à la folie ?

En effet, l'erreur des peintres modernes fut de jouer au delà des limites de la crédibilité ; l'art, moyen d'expression, était une langue difficile que les seuls initiés pouvaient comprendre. L'art, doctrine ésotérique, échappait au public. Par essence, la peinture est déjà un mensonge puisqu'elle représente trois dimensions à l'aide de deux ; il lui est donc nécessaire d'inventer, or, toute invention est licite pourvu que l'on puisse en concevoir le mécanisme et qu'elle reste croyable, sinon il n'y a plus d'intérêt ni d'émotion possible ; et le spectateur se désolidarise de l'artiste qui finit par s'enfermer dans son art comme le fou dans sa névrose. Ce principe de la crédibilité est donc nécessaire, mais il n'exclut ni le difficile ni l'obscur ; l'Art doit demeurer intelligible, mais il n'y a pas lieu d'écarter un art difficile dont on peut pénétrer peu à peu la beauté ; selon la définition de M. Paul Valéry, auteur qui a pu souvent paraître obscur : « L'œuvre d'art est le résultat d'une action dont le » but fini est de provoquer chez quelqu'un des développe- » ments infinis. »

VISION PHYSIOLOGIQUE ET VISION PICTURALE

La pittura e cosa mentale.

L. DE VINCI.

Regarder, comprendre, traduire, voilà d'une façon grossière les trois éléments du problème de la peinture.

Nous avons insisté sur le premier de ces termes à propos des anomalies de la vision chez les peintres et, nous avons pu conclure que l'œuvre n'en portait point la trace d'une façon apparente, car elle ne reproduisait pas exactement l'image rétinienne ; nous avons à ce propos opposé l'œil anatomique à l'œil physiologique. Plus loin, nous avons précisé que l'art visait à traduire le retentissement d'un spectacle dans l'âme de l'artiste ; et nous avons fait observer que l'œuvre d'art n'était digne de ce nom que si elle était capable de produire chez celui qui la regarde une résonance analogue : « Oh ! insensé qui croit que je ne suis » pas toi », s'écrie passionnément Alfred de Musset. N'est-ce pas dans le même sens que l'on peut interpréter la pensée de Montaigne : « Tout homme porte en soi la marque de » l'humaine condition. »

Comprendre et traduire, voilà les deux termes du problème que nous allons essayer de définir.

Reprenant le problème de la vision, nous pouvons résumer ainsi : des données fournies par la vue sont à la base de l'imagination constructive de l'artiste ; cette faculté de faire revivre des images, pour les traduire ensuite ou les transposer, constitue la mémoire visuelle.

L'image mentale ainsi recréée diffère déjà de l'image primitive, car certains éléments ont pu disparaître, alors que d'autres se sont accentués selon un mode qui échappe

parfois à l'analyse introspective la plus poussée ; peut-être faudrait-il, comme certains psychologues, distinguer une mémoire intellectuelle ou de perception et une mémoire affective ou émotionnelle, distinction cependant assez grossière, chaque état intellectuel étant plus ou moins coloré d'un état affectif.

Cette faculté de pouvoir faire revivre des images est plus ou moins développée chez les peintres ; certains sont prodigieusement doués : H. Vernet, G. Doré, nous dit Taine, pouvaient reproduire un portrait de mémoire. D'autres, tels que Géricault, Millet, signale Arréat dans son ouvrage, furent au contraire beaucoup moins doués.

On doit distinguer cette vision intérieure de l'artiste de l'hallucination visuelle : la vision intérieure apparaît dans le champ de la conscience sous l'empire de la volonté qui oriente l'esprit vers cet objet. Quant à l'hallucination, perception sans objet selon la définition de Ball, si elle diffère de la vision intérieure de l'artiste par son caractère involontaire, elle n'en est pas moins le dernier élément d'une série d'états comparables les uns aux autres. L'auto-observation d'un peintre dément, citée par Brière de Boismont, en est un bel exemple. L'auteur rapporte l'histoire d'un artiste anglais, héritier de la clientèle de Reynolds, à qui il suffisait de faire poser, les uns après les autres, différents modèles, pendant une demi-heure, pour les retrouver ensuite mentalement, et achever les rapides esquisses qu'il en avait tracées. « Je prenais l'homme dans mon esprit, » a-t-il rapporté lui-même, je le mettais sur la chaise, où je l'apercevais aussi distinctement que s'il y eût été en réalité, et je puis même ajouter avec des formes et des couleurs plus arrêtées et plus vives. Je regardais de temps en temps la figure imaginaire et je me mettais à peindre ; je suspendais mon travail pour examiner la pose, absolument comme si l'original eût été devant moi. Toutes les fois que je jetais les yeux sur la chaise, je voyais l'homme. » Mais rapidement, l'erreur qui était

voulue et transitoire devint permanente et le peintre confondit la vision imaginaire avec la réalité. « Puis, tout » devint confusion... je perdis l'esprit et restai trente ans » dans un asile. »

A cette observation on peut joindre celle du poète visionnaire et graveur W. Blacke qui s'était fait le peintre de ses hallucinations. Elles étaient devenues si fréquentes qu'il leur ôtait son chapeau en se promenant dans les rues de Londres, saluant tout à tour Homère ou Pindare.

Il nous a semblé d'ailleurs que l'on avait tendance à méconnaître l'importance de cette vision intérieure chez l'artiste ; elle est, autant que les données visuelles, un élément du problème ; elle aide l'artiste à préciser l'élément expressif d'un spectacle et à en retirer le sens profond. N'est-ce pas d'ailleurs la pensée de Vinci lorsqu'il écrivait : « J'ai souvent expérimenté, me trouvant au lit, dans » l'obscurité de la nuit, combien il est important de repasser dans son imagination jusqu'aux moindres contours » des modèles que l'on a étudiés et dessinés durant le jour. » Par ce moyen, on fortifie et l'on conserve davantage *le sens des choses* qu'on a recueillies dans sa mémoire. » Nous avons vu précédemment combien le Gréco attachait d'importance à cette vision intérieure puisqu'il s'enfermait dans l'obscurité, pendant les plus beaux jours du printemps, pour la mieux présider.

Mais cette vision intérieure ne constitue qu'un élément, car ce n'est pas elle seulement que le peintre va traduire.

Sur ces données visuelles, déjà plus ou moins colorées par un état psychique, va s'exercer l'imagination constructive, combinaison créatrice utilisant les diverses images fournies par la mémoire. Mais à la base de cette activité créatrice se trouve l'émotion du Beau. Cette faculté nécessite une sensibilité vive, facile à émouvoir, des qualités à la fois de « l'esprit et du cœur », pour reprendre le titre d'un ouvrage du peintre et critique d'art Lhote. L'artiste est toujours un émotif, c'est la richesse de sa sensibilité, cette

hyperémotivité qui fait parfois de lui un malade. Ingres écrit de Rome : « La fièvre ronge ma femme, et moi, mes » nerfs me tuent plus que jamais. » Watteau est un poitrineux qui, nous disent ses contemporains, n'avait d'autres ennemis que lui-même et une certaine instabilité qui le dominait. Cézanne est un timide, capable cependant de s'emporter en des colères violentes. Gauguin est irritable et surtout combatif. Arréat, dans sa *Psychologie du peintre*, a pu conclure qu'il faudra porter bien des noms au chapitre des *nerveux*. Les études médicales sur les poètes et les musiciens montrent que ces caractères n'appartiennent pas uniquement aux peintres, mais en général à tous les artistes ; nous avons insisté à ce sujet lors de la discussion du dossier psychiatrique du Gréco.

Comprendre n'est pas suffisant, il faut encore évoquer aux yeux du spectateur la scène ainsi que l'émotion qu'elle a suscitée ; le tableau n'est pas copie de la réalité, il est plus ou moins traduction, car il vise à représenter la nature à travers un état d'âme. Or, il ne suffit pas de bien sentir, de bien comprendre, il faut encore traduire. C'est l'écueil auquel se heurte l'aliéné ; il peut sentir d'une façon plus ou moins intense, très intense même si c'est un hyperémotif, mais il ne peut suggérer. La folie est seule et ne cherche à s'exprimer que pour elle-même, écrit Vinchon ; peut-être parce qu'elle ne sait plus s'exprimer, pourrions-nous ajouter. C'est en cela que l'œuvre de l'aliéné se révèle d'une extrême indigence ; ce peut être un schéma, une photo plus ou moins habile, mais pas une œuvre d'art.

Pour s'exprimer, la création picturale nécessite une technique très poussée. Il n'y a pas à nier qu'au delà des procédés d'écoles et de l'enseignement académique, il y a une technique qui appartient au peintre et qui est la marque même de sa personnalité. Cette « manière » ne peut être enseignée, car elle varie avec chacun ; elle traduit une façon de réagir, elle est, pourrait-on dire, à l'artiste ce que l'équation personnelle est à l'expérimentateur. Tel naît coloriste,

tel naît dessinateur, la sensualité du coloris de l'un n'est pas inférieure à la richesse expressive de la ligne de l'autre ; l'un traduit en camaïeu, l'autre avec toute la splendeur chromatique de sa palette ; il n'y a pas physiologiquement de vision différente, il n'y a qu'une façon de s'exprimer qui varie.

Mais encore faut-il s'exprimer d'une façon intelligible, sinon le spectateur ne peut comprendre et se détourne d'un art qui n'a rien de commun entre l'auteur et lui-même. Il est des recherches picturales qu'il faudrait mettre seulement sous les yeux d'artistes de métier parce qu'elles sont seulement intelligibles pour eux. Peu importe au public les propriétés pharmaco-dynamiques de l'opium ou les mystères des radicaux de la malonylurée ; ce qu'il recherche, ce sont les propriétés apaisantes d'un remède vis-à-vis de la douleur ou de l'insomnie ; il dédaigne de même les arcanes d'un art dont les progrès l'éloignent d'un créateur qui ne semble ni sentir ni voir d'une façon analogue à la sienne. C'est là où les questions d'ordre et de mesure doivent intervenir, et l'esprit a le devoir de saisir les rênes d'une sensibilité trop fougueuse. La déformation picturale est licite jusqu'à un certain point puisqu'elle traduit une manière de sentir de l'auteur, mais, poussée à l'extrême, elle n'est qu'une tentative illusoire, qu'un chaos où l'on ne peut rien reconnaître ni de la Nature, ni de l'homme, dont l'union constitue l'œuvre d'art. C'est en ce sens qu'il ne faut pas outrepasser les lois de la crédibilité dans une esthétique réglée par l'émotion ressentie vis-à-vis d'une scène plus que par sa perception exacte.

La peinture n'exprime le monde intérieur que par le truchement d'une image, d'une représentation ; elle ne tend pas à nous donner une image exacte du monde à la façon d'un objectif photographique et c'est en ce sens qu'elle est vision merveilleuse ou fantastique du poète. C'est ainsi que la réalité apparaît plus ou moins déformée par un jeu d'in-

terférences psychologiques qui soulignent certains caractères pour en détruire d'autres. Ainsi limité, le problème de la déformation dans l'art se justifie et l'étude de cette déformation peut être au point de vue psychologique véritablement féconde puisqu'elle permet de pénétrer un peu dans le mécanisme intime de la pensée du créateur.

TENTATIVE D'EXPLICATION DE L'ŒUVRE DU GRECO

« *Vision* », *mystique et souvenirs d'enfance*.

Dans le chapitre précédent, nous avons souligné l'importance que pouvait avoir l'étude de la vision picturale, en nous permettant de pénétrer dans le mécanisme complexe présidant à l'activité créatrice. Essayons maintenant d'appliquer ces notions à l'œuvre du Gréco.

Précisons tout d'abord que la vision picturale du Gréco est bien une vision de poète épris de composition fantastique.

Étudions par exemple sa toile représentant un paysage de Tolède : elle nous montre sous un ciel lourd d'orage la ville mystique juchée au-dessus des méandres du Tage. Willumsen a dessiné le même paysage de l'endroit exact où le Gréco avait dû se placer ; tout autre en est l'architecture sur cette esquisse purement objective ; on retrouve bien les détails que le pinceau du Gréco a notés avec une minutie digne d'un miniaturiste, mais dans sa composition générale, l'architecture est beaucoup moins tourmentée, les lignes du paysage beaucoup plus calmes. C'est à peine si l'on peut comparer, envisagés dans leur ensemble, les deux paysages.

C'est là un exemple remarquable de la manière dont se comporte le Gréco vis-à-vis du sujet ; il ne s'est pas soucié de reproduire une image exacte, mais une conception romantique et mystique que viennent souligner de fantastiques effets de lumière s'échappant du ciel à travers des nuages échevelés.

Vision poétique et profondément empreinte de mysticisme, telle est la vision picturale du Gréco.

Pour bien comprendre l'influence mystique à laquelle fut soumis le Gréco, il nous faut le replacer dans le milieu espagnol du ^{xvii}^e siècle ; son œuvre ne fait que traduire le formidable élan mystique d'une époque où vécurent sainte Thérèse d'Avila et saint Jean de La Croix.

En 1576, l'année même de l'arrivée à Tolède du Gréco, sainte Thérèse d'Avila s'était retirée dans un cloître fondé dans cette ville où elle avait fait de nombreuses conversions.

Peu de temps après, saint Jean de La Croix fut jeté dans un cachot de Tolède où il resta près d'un an ; c'est dans la solitude de sa prison qu'il composa une partie de son *Cantique Spirituel*.

C'est donc à Tolède, dans un véritable foyer de mysticisme, que le Gréco peignit la plus grande partie de son œuvre. On ne s'étonnera pas de retrouver en elle un tel élan de spiritualisation.

On a beaucoup discuté sur « les personnages en longueur » du Gréco ; c'est là une conception purement mystique que cette ascétique maigreur et cet allongement extrême des formes qui fait des sujets, comme dans la toile de la *Pentecôte*, de véritables flammes montant vers le ciel. Dans toutes les œuvres du Gréco datant de cette période, on trouve une même pensée de désincarnation, d'évasion de l'âme hors de la matière, d'efforts pour parvenir à l'amour divin. On ne peut représenter les personnages sacrés à l'image des hommes, surtout dans un siècle si profondément détaché des jouissances terrestres. Ce n'est pas déformation que l'on doit dire en parlant des personnages du Gréco, mais « transfiguration ».

Le mysticisme farouche des Tolédans ne pouvait s'accommoder de la sensualité réaliste de l'art italien ; les opulentes maternités, les Christs aux corps d'athlètes, les anges gracieux et potelés, les nudités roses toujours baignées de



Paysage de l'Isle.



Saint Jean voyant les mystères de l'Apocalypse.

la même lumière dorée chère aux Vénitiens ne pouvaient convenir pour traduire ce formidable élan de spiritualisation. Le Gréco retrouva alors sous son pinceau les longues formes byzantines qu'il avait tracées dans sa jeunesse.

Willumsen, dans son énorme ouvrage, a insisté sur ce caractère et a signalé tout au long les analogies frappantes entre les toiles du peintre et les icônes byzantines.

Mais, parmi les souvenirs d'enfance qui impressionnèrent fortement le Gréco, si attaché à sa terre crétoise qu'il signait ses tableaux : Gréco le Crétois, il faut faire une large part aux souvenirs concernant l'esthétique même des habitants de cette île. A. Kyrou écrit à ce sujet dans un article intitulé : « la Patrie du Gréco » : « Je ne peux m'empêcher d'être frappé par la beauté et la grâce de ces gens à la taille élancée, à l'ovale du visage pur et long, aux grands yeux noirs qui rappellent si bien les saints et les anges du grand peintre de Tolède. Une jeune fille qui tricotait assise tout près du ruisseau se lève pour nous saluer. Le nez est long et droit, le bas du visage mince, la bouche est petite, mais les lèvres charnues, les yeux immenses noirs, pleins de rêve et de mélancolie. Comment ne pas songer à la *Belle dame à l'hermine*. » Et l'auteur parle ensuite du type idéalisé de la beauté féminine qui est si près de celle des madones byzantines et que le Gréco fixa pour la première fois dans ce tableau.

Mais il faut surtout retenir de cette jeunesse passée au milieu des prêtres et des religieux cette notion essentielle qui faisait de l'art une chose exclusivement religieuse.

L'enfance du Gréco s'écoula, on s'en souvient, dans l'atelier de peinture des moines byzantins. C'est de très bonne heure qu'à cette époque les peintres commençaient leur apprentissage ; ainsi, en Italie, le Pérugin n'avait guère que sept ans, Michel-Ange treize ans, Véronèse quatorze ans.

Il faut rappeler aussi qu'à l'époque byzantine, les peintres étaient uniquement des moines, plus rarement des prêtres, car l'art était une chose exclusivement religieuse et,

selon le mot de Willumsen : « La sainteté du sujet exigeait la sainteté de l'artiste. » L'apôtre saint Luc avait exécuté les premières peintures sacrées, montrant ainsi la voie à suivre.

C'est donc de très bonne heure que l'apprenti se familiarisait avec les techniques de l'art ; plus tard il prononçait des vœux. Tel est le milieu où le Gréco passa ses premières années.

Il devait retirer de cet apprentissage une très grande maîtrise de sa technique et de véritables habitudes manuelles et mentales ; on pourrait même parler à ce sujet de « ces ritournelles que, selon le mot du professeur Souriau, le peintre possède dans son crayon ou dans son pinceau, et qu'il trace d'une façon automatique comme lorsque nous donnons une signature ».

Pourquoi le Gréco quitta-t-il le couvent où il fit son apprentissage ? A la suite de quel débat intérieur ne prononça-t-il pas de vœux ? On ne saurait le dire. Un fait demeure, c'est qu'au début de sa vie, le Gréco considéra son art à la façon d'un sacerdoce.

Après plusieurs années passées en Italie, il vint alors s'établir à Tolède. Sa profonde culture, ses connaissances philosophiques, le milieu de lettrés, savants et religieux au sein duquel il vit, tout incite à penser qu'il n'ignore rien des sentiments qui agitaient alors la Croyance Catholique. C'est peut-être cette atmosphère de ferveur passionnée qui le séduisit. Le peintre trouva alors un art à l'image de ce mysticisme et la formidable poussée religieuse déclancha en lui une puissante éruption de souvenirs refoulés.

Le même élan qui, dans sa jeunesse, avait poussé le Gréco vers un art qui était essentiellement un sacerdoce, fit de lui, quoique orthodoxe, le peintre génial de la foi catholique ; car, au delà des religions différentes, il n'y a que d'identiques aspirations, et c'est en cela que l'orthodoxie du Gréco ne s'oppose pas au mysticisme de son œuvre. On peut d'ailleurs faire œuvre de mystique sans l'être pour

cela, l'artiste mettant dans son art ce qu'il ne trouve pas dans sa vie, à la suite d'une sorte de transfert affectif. Et si l'on aime à dire que l'œuvre est le reflet de la vie de l'artiste, il faut donner à cette assertion toute sa puissance, car l'œuvre est l'image de la vie profonde de l'être dans ce qu'il a de plus jalousement caché, dans ce qu'il ne s'avoue souvent pas à lui-même.

De là l'étonnement que l'on éprouve lorsque l'on considère l'éclosion d'une œuvre dont les conditions d'existence de son auteur et les réactions extérieures ne faisaient pas prévoir le caractère singulier.

Dans l'œuvre du Gréco, synthèse d'influences, on retrouve deux éléments fondamentaux : des souvenirs d'enfance plus ou moins mêlés à des techniques byzantines, et brusquement revenus au jour sous une puissante impulsion mystique. Et c'est en cela que le Gréco est le frère de ces moines de l'Athos qui peignaient des fresques et des icônes, sans jamais les signer, et pour qui l'œuvre ainsi tracée n'était qu'un mode d'adoration à la façon de la prière.

CONCLUSIONS

Je m'en voudrais d'être mis au rang de ces chercheurs qui, torturant la dépouille des grands hommes, fouillent leurs tares morbides et, en langage d'asile, d'hôpital ou d'amphithéâtre, prétendent expliquer leur œuvre et leurs gestes. »

P. MAURIAC.

Ce que l'on sait de la vie du Gréco et de son caractère ne permet pas de porter un diagnostic psychiatrique précis ; il semble bien cependant que la folie du Gréco ne soit qu'une légende à la source de laquelle on trouve l'originalité d'une nature d'artiste et la singulière beauté de l'œuvre d'un précurseur de la peinture moderne.

L'œuvre du Gréco a suscité des travaux médicaux de deux ordres : recherches oculistiques et psychiatriques.

I. Les oculistes s'efforcent d'expliquer l'étrange étirement des personnages du Gréco et les singularités de son coloris par un astigmatisme hypermétropique.

Cette hypothèse ne peut être soutenue, car les déformations si fréquentes dans l'œuvre du peintre ne sont jamais systématisées ; d'autre part, en présence d'un tableau, on ne peut juger de la vision du peintre qui en est l'auteur ; les recherches sur les anomalies visuelles sont faussées par la « manière » du peintre, son style, en un mot par sa vision picturale que l'on doit opposer à la vision physiologique qui n'en est que l'élément initial.

Tout ceci nous montre que le problème de la peinture ne peut être réduit à de simples données d'oculistique, car il appartient à la psychologie toujours et quelquefois à la psychiatrie.

II. Le problème psycho-pathologique, peut être réduit à deux éléments :

Le Gréco était-il fou et son œuvre porte-t-elle la marque de son désordre psychique ?

A la première question, nous répondrons qu'en s'appuyant sur les mêmes détails biographiques et les mêmes éléments dont se servirent quelques historiens pour attester sa folie, on peut discuter ce diagnostic et montrer que tout dans son caractère et sa vie témoigne plus en faveur d'une nature ardente et orgueilleuse que d'une constitution véritablement paranoïaque.

Mais ne peut-on pas envisager le problème d'une autre façon ? L'œuvre porte-t-elle la marque du désordre psychique de son auteur ?

La production de l'aliéné, fou griffonnant ou peintre dément, est d'une très grande pauvreté ; un certain sens de la décoration, une tendance au Symbolisme, tels sont ses deux caractères principaux ; on hésite souvent à parler d'œuvre d'art devant de telles tentatives et l'on songe à cette phrase de Baudelaire : « Horrible situation ! Avoir l'esprit fourmillant d'idées et ne pas pouvoir franchir le pont qui sépare les campagnes imaginaires de la rêverie des moissons positives de l'action ! »

Or, tout autre est l'œuvre du Gréco ; elle témoigne d'une puissante évolution vers un idéal esthétique que l'art moderne nous permet de mieux comprendre.

La légende de la folie de cet artiste ne fait que traduire le scandale que déclancha un précurseur de la peinture moderne ; n'a-t-on pas parlé de l'Art dément du xx^e siècle ?

A la faveur des critères esthétiques d'un Cézanne ou d'un Manet, nous pouvons mieux saisir la très grande beauté d'une œuvre qui ne vise pas à nous donner une reproduction objective de la nature, mais à traduire l'émotion de l'artiste en face d'un spectacle : la peinture n'est pas copie, elle est plus ou moins « transposition » plastique ou colorée, c'est-à-dire vision merveilleuse ou fantastique de poète.

C'est dans ce sens que nous devons envisager le problème de la « vision » du Gréco ; son œuvre est une reconstitu-

tion poétique, elle traduit essentiellement une vision de mystique.

Les « personnages en longueur » sur lesquels on a tant discuté, Christs, Vierges et Saints, étrangement allongés dans leur ascétique maigreur, sont des types idéalisés conformes au mysticisme violent d'un siècle où vécurent sainte Thérèse d'Avila et saint Jean de La Croix ; mieux que tout autre, le Gréco a pu traduire, dans son œuvre, le formidable élan de spiritualisation de son époque car, tout jeune encore, élève des religieux byzantins qui considéraient leur art comme un sacerdoce, la pensée-art et la pensée-mystique étaient chez lui étroitement liées.

Il retrouva alors, sous son pinceau, les longues formes byzantines qu'il traçait dans son enfance, à l'époque où il n'aspirait qu'à prononcer des vœux comme l'avaient fait ses maîtres, puisqu'il n'existait pas d'artistes laïques.

L'atmosphère de ferveur passionnée qui régnait à Tolède déclencha en lui une merveilleuse éruption de souvenirs refoulés ; et c'est ainsi que l'influence byzantine apparut à nouveau et avec tant de netteté dans son œuvre. Mais, artiste génial, il sut ne pas s'y asservir. Technicien audacieux, annonçant par ses recherches de coloris les Impressionnistes, précurseur des Cubistes par ses essais plastiques, il fut un des peintres les plus méconnus, car cette complexe synthèse d'influences ignorées et d'improvisations géniales devait l'isoler longtemps, en créant autour de lui et de son œuvre, cette étrange atmosphère qui, pendant trois siècles, devait laisser croire à sa folie.

Vu :
Le Doyen,
Pierre MAURIAC.

Vu, bon à imprimer :
Le Président,
Pierre MAURIAC

Vu et permis d'imprimer :
Bordeaux, le 26 novembre 1934.
Le Recteur de l'Académie,
A. TERRACHER.

BIBLIOGRAPHIE

Bibliographie littéraire et médicale concernant seulement le Gréco.

- Barrès** (Maurice). — *Gréco ou le Secret de Tolède*, Plon édit., 1923.
- Barrès** (M.) et **Lafond** (P.). — *Le Gréco*, Paris 1911.
- Beritens**. — *Aberraciones del Greco cienlificamente consideralas*, 1913.
- Berteaux** (Emile). — « Le Gréco », *Revue de l'Art ancien et moderne*, juin 1911.
- Bernard** (Emile). — *Tintoret, Gréco, Magnasco, Manel*, Paris, Messein, 1920.
- Bertrand** (Louis) de l'Académie française. — *Philippe II à l'Escorial, L'Artisan du Livre*, Paris, 1929.
- Cassou** (Jean). — *Le Gréco*, édition Riéder, Paris, 1931.
- Comenge** (R.). — « Como pintaba el Greco. El entierro del Conde de Orgaz », *El Siglo Medico*, 8 juin 1929 et 15 juin 1929.
— « El Greco pintaba bien porque veia mejor », *El Siglo Medico*, 9 février 1929.
- Cossio** (Manuel B.). — *El Greco*, Madrid, V. Suarez, 1908.
- Cossio** (Francisco B.). — « Le Gréco sculpteur », *Cahier d'Art*, n° 6, Paris, 1930.
- Gautier** (Théophile). — *Voyages en Espagne*.
- Gue-Trapier** (Elisabeth du). — « El Greco », *The Hispanic Society of America*, New-York, 1925.
- Goldsmith**. — « El Greco und sein manierismus », *Sud-Deutsche Monatshefte*, 1911.
- Gutmann** (R.-A.). — « Tolède », *Les Nouvelles littéraires*, 22 septembre 1934.
- Isakowitz**. — « Evidences contre l'astigmatisme du Gréco », *Klein. Manst. f. Augenh.*, juillet 1933.
- Jorge** (Ricardo). — « El Greco », *Revista da Universidade de Coimbra*, 1912.
- Katz** (D.). — *Fue el Greco astigmatico*, traduccio y notal de J. V. Viguera.
- Kyrou** (Achille). — « La patrie du Gréco », *Revue de Paris*, 15 août 1933.

- Lafond** (Paul). — « Le Gréco », *Essai sur sa vie et son œuvre*, Paris, 1913.
- Lalo** (Charles). — « La vision déformante du Gréco. Essai d'esthétique appliquée », *Journal de psychologie normale et pathologique*, 15 juillet et 15 octobre 1932.
- Lambert** (E.). — « Les procédés du Gréco », *Gazette des Beaux-Arts*, Paris, 1921.
- Lefort** (Paul). — *Doménico Theotocopuli surnommé le Gréco. Histoire des peintres de toutes les Ecoles. Ecole Espagnole*, Librairie Reynouard, Paris.
- Marquez** (M.). — « El mundo exterior, la imagen retiniana y la función visual. Con motivo del pretendido astigmatismo del Greco », *Rev. espan. de Med. y cir.* 12, 264-273, mai 1929.
- Maclair** (Camille). — « Le Gréco », *Les Grands Artistes*, Laurens éditeur, 1931.
— *L'âpre et splendide Espagne*, édition Grasset.
— « Deux œuvres inédites du Gréco », *L'Art et les Artistes*, décembre 1933.
- Mayer** (August L.). — « El Greco », *Eine einföhrung in das leben und wirken des Domenico Theotocopuli gennant el Greco*, Delphin-Verlag, München.
- Meier-Graefe** (J.). — « Gréco, peintre baroque », traduit par P. Godet, *L'Art Décoratif*, 20 octobre 1912.
- Ors** (Eugenio d'). — *El nuevo glosario*, Madrid, Raggio, 1922.
— *Trois heures au Musée du Prado*, traduction Delagrave, Paris, 1928.
- San Roman** (Borja de). — *Le Greco en Toledo*, V. Suarez, Madrid, 1910.
- Schwob** (René). — « Profondeurs de l'Espagne », *Les cahiers verts*, Grasset, 1928.
- Seuphor** (M.). — « Gréco », *Les tendances nouvelles*, Paris, 1931.
- T'Szerstevens**. — « Le Gréco remis à sa place », *Beaux-Arts*, n° 33, 18 août 1933.
- Vernadeau** (Pierre). — « La Folie du Gréco », *Æsculape*, 1925, pp. 265 à 269.
- Villar** (Emilio H del). — *El Greco en Espana*.
- Willumsen** (J.-F.). — *La jeunesse du peintre El Greco. Essai sur la transformation de l'artiste byzantin en peintre européen*, traduit du danois, 2 volumes in-4°, éditions Crès, 1927.

Bibliographie générale.

- Albertotti** (Guiseppe). — *Osservazioni sopra di pinti per rilevare alterazioni nella funzione visiva degli artisti*, Modena, Alf. Monetti, 1889.
- Arreat** (Lucien). — *Psychologie du peintre*, Alcan, éditeur, Paris, 1892.

- Audry** (J.). — « La Folie dans l'art », *Lyon Médical*, 9 novembre 1924, pp. 631 à 634.
- Barbe** (A.). — « Les dessins stéréotypés d'un catatonique », *Encéphale*, Paris, 1920.
- Chabaneix** (P.). — *Le subconscient chez les artistes, les savants et les écrivains*, thèse de médecine, Bordeaux, 1897.
- Chevreur** (E.). — *De la loi du contraste simultané des couleurs dans ses rapports avec la peinture*, Paris, 1893.
- Claude** (Henri) et **Masquin** (Pierre). — « Evolution du dessin chez un paralytique général avant et après malariathérapie », *Annales médico-psychologiques*, mars 1934.
- Coquiot** (Gustave). — *Vincent van Gogh*, librairie Ollendorff, Paris.
- Courbon** (Paul). — *Etude psychiatrique sur Benvenuto Cellini*, thèse de médecine, Lyon, 1906.
- Daudet** (Léon). — *Le rêve éveillé*, Grasset, Paris, 1926.
- Delgrado**. — *Les dessins des psychopathes*, Lima, 1922.
— *Informateurs, Alien et Neuro*, août 1923.
- Flourens**. — *De la raison, du génie et de la folie*, Paris, 1861.
- Fortin**. — « La vision chez les peintres. Etude physiopathologique », *Union médicale du Nord-Est*, 1908.
- Freud** (Sigmund). — *Un souvenir d'enfance de Léonard de Vinci*, trad. Marie Bonaparte, Paris, Gallimard, 1927.
- Genil-Perrin**. — *Les paranoïaques*, Maloine éditeur, Paris, 1926.
- Genies** (P.-G.). — *Quelques considérations sur les inventeurs (sains d'esprit, dégénérés, aliénés)*, thèse de médecine, Bordeaux, 1903).
- Halles** (H.). — « L'œil anatomique et l'œil artistique. L'Artiste », *Revue de l'Art contemporain*, Paris, 1899.
- Hesnard** (A.). — *La psychanalyse*, Stock, 1927.
— *La vie et la mort des instincts chez l'homme*, Stock, 1927.
— *Les psychoses et les frontières de la folie*, Flammarion, 1924.
- Keraval** (Pierre de). — « De l'art chez les aliénés », *Informateur des aliénistes*, 1909.
- Lombroso** (Cesare). — *L'homme de génie*, préface de Ch. Richet, Paris, 1903.
- Lehel** (François). — *Notre art dément. Quatre études sur l'art pathologique*, Paris, 1926.
- Leibreich** (R.). — « Les défauts de la vision en peinture (Turner et Mulready) », *Revue scientifique*, 17 août 1872.
- Leroy et Doiteau**. — *La folie de van Gogh*, édition d'Esculape.
- Lhote**. — *La Peinture. Le cœur et l'esprit*, Denoël et Steele, Paris, 1934.
- Marro** (G.). — « Arte primitiva et arte paranoica », *Giorn. d. r. acca di Med.*, Torino, 1915.
- Marx** (Claude-Roger). — *Renoir*, lib. Floury, Paris, 1933.
- Maublanc** (J.-D.). — « Les étapes de la peinture française moderne »,

Pro Medico, 1933-1934.

Moreau (Pierre). — *Valeur du langage symbolique normal et pathologique*, thèse de médecine, Bordeaux, 1929.

Masquin (Pierre), voir **Claude**.

Meige (Henri). — « Les fous dans l'art », *Iconographie de la Salpêtrière*, 1908.

Naumann (Friedrich). — *Forme nel couleur*, Schoneberg, Berlin, 1909.

Nordeau. — *Psycho physiologie du génie et du talent*, Alcan, Paris, 1897.

Csario (César). — « L'expression artistique chez les aliénés », *Arch. ch. intern. de Neurologie*, mai 1931.

— « L'art primitif chez les aliénés », *Memorias de Hosp. de Juquery*, 1925.

Pailhas. — « Dessins et manifestations d'art chez deux aliénés circulaires. Etude des dispositions artistiques et de leur intermitteance dans la déséquilibration psychique et la folie », *Iconographie de la Salpêtrière*, 1908.

Pitres et Régis. — *Obsessions et impulsions*, Paris, 1902.

Polack (A.). — *Rôle de l'état de réfraction de l'œil dans l'éducation et dans l'œuvre du peintre*, thèse de Paris, 1900.

— « A propos d'une erreur d'interprétation des œuvres du peintre Carrière », *Chronique Médicale*, 1^{er} janvier, 1908.

Potiron. — *La vision dans l'art de la peinture*, thèse de médecine, Paris, 1910.

Régis (E.). — « Génie et talent », *Journal de médecine de Bordeaux*, décembre 1901, janvier 1902.

Reja (Marcel). — « L'art chez les fous, le dessin, la prose, la poésie », *Mercur de France*, Paris, 1908.

Rey (Robert). — *La Renaissance du sentiment classique dans la peinture française à la fin du XIX^e siècle*, thèse de doctorat ès lettres, Paris.

Rivière (Georges). — *Cézanne*, lib. Floury, Paris, 1933.

Rogues de Fursac. — *Les écrits et les dessins dans les maladies nerveuses et mentales*, Masson édit., Paris, 1905.

Samuel (Eugène). — *L'Hérédité des qualités artistiques chez les peintres, sculpteurs et graveurs*, thèse de médecine, Paris, 1934.

Stocker (A.). — « Essai psychanalytique sur la « Cruche cassée » de Greuze », *Encéphale*, février 1921.

Vié (J.) et **Quéron** (P.). — « Productions artistiques des pensionnaires de la Colonie familiale d'Ainay-le-Château », *Esculape*, novembre 1933.

Vinchon et Gilles (A.). — « Les visions du délire de rêve dans l'art japonais », *France Médicale*, janvier-octobre 1921.

Vinchon (Jean). — « L'Art dément », *Esculape*, juin 1927.

— *L'art et la folie*, librairie Stock, Paris, 1924.

Vinci (Léonard de). — *Trailé de la peinture*, traduction Peladan, Paris, Delagrave.

Bordeaux. — Imp. J. BIÈRE, 18, rue du Peugue. — 1934
